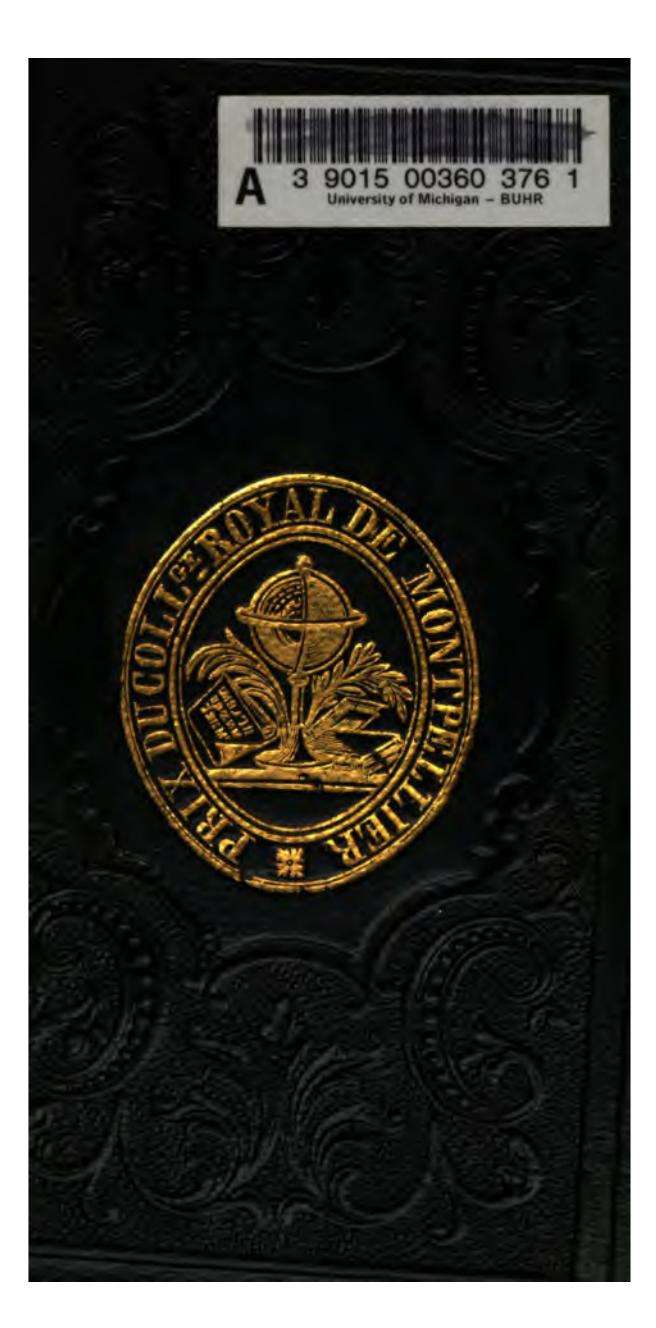


A 3 9015 00360 376 1
University of Michigan – BUHR
PRIX DU COLLGE ROYAL DE MONTPELLIER


LES LIVRES SONT NOS MEILLEURS AMIS
H.P. THIEME




FROM THE LIBRARY OF
HUGO PAUL THIEME
PROFESSOR OF FRENCH
1914 — 1940
HIS GIFT TO
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN

PRINCIPES

DE

LITTÉRATURE.

TOME CINQUIÈME.

DE LA CONSTRUCTION ORATOIRE.

NOUVEL ÉCLAIRCISSEMENT SUR L'INVERSION.

OBSERVATIONS SUR LES ACCENS ET L'*E* MUET.

CHEZ LE MÊME LIBRAIRE.

PRINCIPES
DE
LITTÉRATURE,

PAR L'ABBÉ BATTEUX,

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE ET DE CELLE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES.

NOUVELLE ÉDITION,

REVUE ET CORRIGÉE AVEC SOIN

PAR E. P. ALLAIS,

ÉDITEUR ET TRADUCTEUR DE PLUSIEURS OUVRAGES CLASSIQUES.

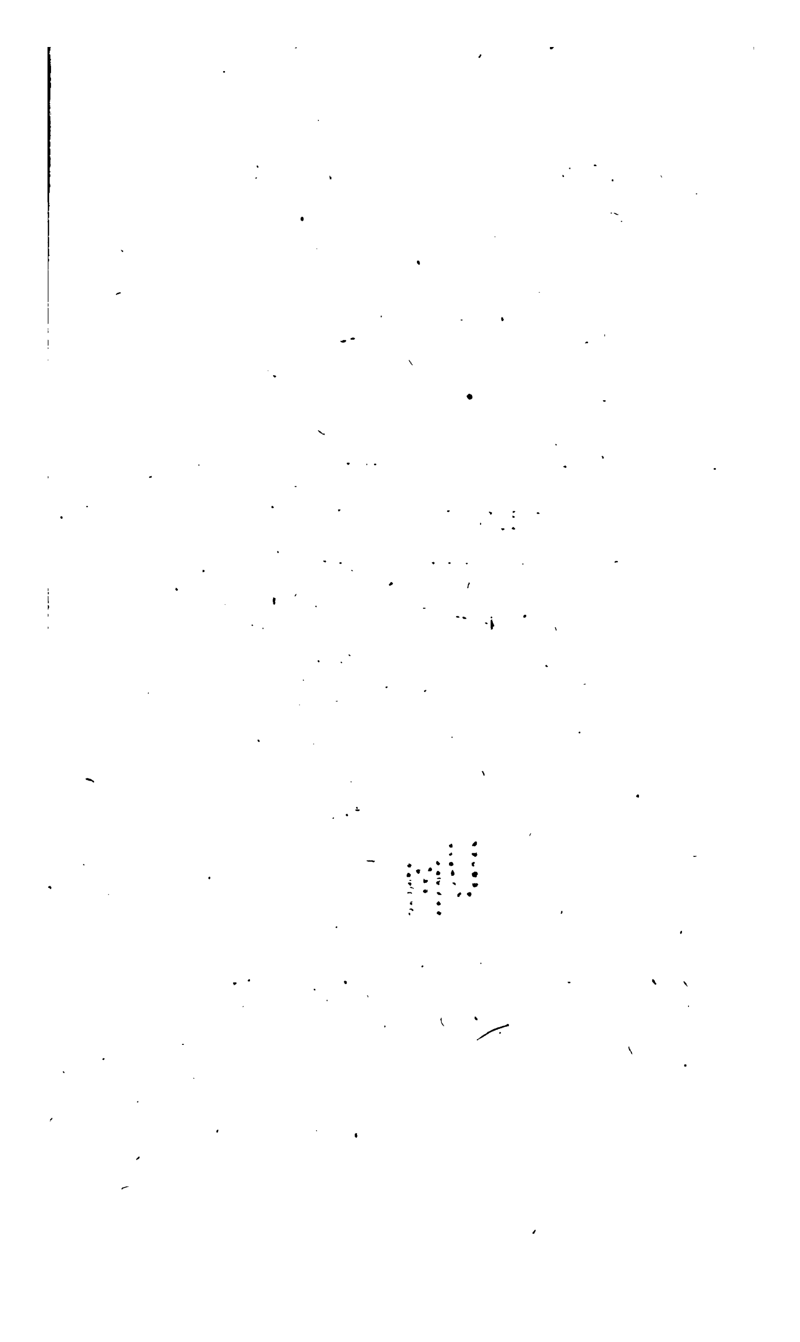
TOME CINQUIÈME.

PARIS,

DE L'IMPRIMERIE D'AUG. DELALAIN,

Libraire-Edit., rue des Mathurins-St.-Jacques, N°. 5.

1824.



DIXIÈME TRAITÉ.

DE LA CONSTRUCTION ORATOIRE.

Ordo, junctura, numerus. Quint. IX, 4.

L'OBJET de ce traité est plus important qu'il ne le paraît au premier aspect. L'arrangement des parties, qui fait la beauté d'un tableau, d'une plantation, fait aussi la solidité d'un édifice, la force d'une armée rangée en bataille ; il produit ces deux effets dans l'éloquence : c'est de l'arrangement des mots que dépendent toute la grâce du discours et une très-grande partie de sa force.

Cette matière, discutée avec soin, nous découvre non seulement ce qu'on peut appeler le secret du talent oratoire, qui est bien plus que celui de l'art, mais

encore la raison des marches particulières des langues, et ce qu'elles gagnent ou ce qu'elles perdent en suivant des arrangemens différens.

Ni les Grecs ni les Latins n'ont été dans le cas de traiter cette matière dans ce dernier point de vue, parce que, leurs langues ayant la plus grande flexibilité, ils n'ont pu attribuer les constructions irrégulières qu'au goût de leurs écrivains.

Ce traité sera divisé en deux parties : dans la première, on examinera quel doit être l'arrangement des mots selon la nature, et indépendamment de la conformation particulière des langues; dans la seconde, on considérera la construction particulière de la langue française.

PREMIÈRE PARTIE.

DE L'ARRANGEMENT NATUREL DES MOTS.

Nous avons parlé dans le volume précédent de l'arrangement artificiel des idées et des mots, qui constitue ce qu'on appelle *les figures* dans le discours. Ici nous ne parlons que de l'arrangement que les idées, et par conséquent les mots qui les renferment, et les expriment, doivent avoir dans le discours, considéré comme moyen de persuasion : cet arrangement ne peut avoir pour objet que de satisfaire ou l'esprit ou l'oreille, c'est-à-dire de rendre le sens plus clair et plus fort, ou les sons plus agréables et plus convenables aux vues de celui qui parle.

PREMIÈRE SECTION.

De l'Arrangement naturel des Mots par rapport à l'esprit.

Nous prouverons 1° que l'arrangement naturel des mots doit être réglé par l'importance des objets, et qu'effectivement il l'est ainsi dans les langues qui sont assez flexibles pour suivre l'ordre de la nature dans leurs constructions; nous examinerons ensuite quels dérangemens l'harmonie peut causer dans la construction naturelle des mots; enfin nous montrerons les effets qui résultent de cette construction : nous y ajouterons un court examen de la doctrine de Denis d'Halicarnasse sur le principe de la construction oratoire.

CHAPITRE I.

Que l'Arrangement naturel des Mots est réglé par l'importance des objets.

Pour établir cette vérité, car je crois que c'en est une, il faut examiner comment les idées entrent dans notre esprit, et comment elles en sortent.

Elles y entrent quelquefois en foule et pêle-mêle, comme quand nous jetons nos regards sur une vaste plaine qui nous offre une infinité d'objets : c'est la communication des idées par les yeux. Quelquefois aussi elles n'y entrent qu'une à une ; ce qui arrive surtout quand la communication se fait par les oreilles, et prineipalement par le moyen des signes d'institution, tels que sont les mots. Comme les mots ne peuvent être proférés que les uns après les autres, les idées attachées aux mots ne peuvent aussi sortir qu'une à une de la bouche de celui qui parle, et par conséquent elles ne peuvent en-

trer autrement dans l'esprit de celui qui écoute.

L'ordre dans lequel elles sortent est-il indifférent? ne l'est-il pas? Peut-on également présenter d'abord les idées principales ou les accessoires, les plus intéressantes ou celles qui le sont le moins? En un mot y a-t-il des objets qu'on doit préférablement offrir au premier moment, c'est-à-dire au moment le plus vif, de l'attention de celui qui écoute?

On ne serait point dans le cas de faire cette question, si les langues étaient assez flexibles pour se plier en tout aux divers mouvemens de l'âme : il n'est pas douteux qu'alors elles ne suivissent constamment l'ordre qui serait prescrit par l'intérêt ou le point de vue de celui qui parle.

Mais comme, dans plusieurs langues, il se trouve des configurations grammaticales qui exigent une marche ou ordonnance particulière, et que d'ailleurs l'esprit humain a travaillé lui-même sur ses propres idées pour en reconnaître et distinguer les rapports, on a imaginé deux nouvelles sortes d'ordre ou d'arrangement pour les

mots : le *grammatical*, qui se fait selon le rapport des mots, considérés comme régissans ou régis ; et le *métaphysique*, qui considère les rapports abstraits des idées. Si on y joint l'ordre *oratoire*, qui ne considère que le but de celui qui parle, on aura trois espèces d'arrangement ou de construction qui peuvent être employées dans le discours.

On dit, dans la construction grammaticale, *lumen solis*, « la lumière du « soleil ; » parce que le mot *solis* est déterminé à être au génitif par le mot *lumen* : or, dit-on, le déterminant doit être avant le déterminé. On dit, *Alexander vicit Darium*, « Alexan- « dre a vaincu Darius, » parce que le premier mot *Alexander* régit *vicit*, et que *vicit* régit *Darium*. Voilà l'ordre ou l'arrangement grammatical.

L'ordre métaphysique veut que le sujet d'une proposition soit avant son attribut, la cause avant l'effet, la substance ou l'existence avant le mode ou les qualités qui lui appartiennent : selon cet arrangement il faudrait dire *solis lumen*, « du soleil la lumière, » parce que le soleil est la cause de la

lumière. Mais dans les autres cas cet ordre rentre à peu près dans l'ordre grammatical, parce que celui-ci, tout grammatical qu'il est, se trouve réellement fondé sur la métaphysique.

Au reste, qu'on les distingue ou non, ils ne semblent pas faits, ni l'un ni l'autre, pour régler la marche du discours oratoire. L'ordre grammatical est une entrave donnée à l'esprit et aux idées, plutôt qu'une règle de construction : attaché au génie et à l'analogie particulière d'une langue, nulle part il n'est absolument le même. Il y a des langues où il est précisément le contraire de ce qu'il est dans d'autres langues; ce qui ne pourrait arriver s'il était naturel. Est-il une phrase bien écrite en latin dont il ne faille changer, ou, comme nous disons, *faire* la construction, lorsque nous voulons la mettre en bon français? Il y a donc une des deux phrases dont la construction n'est point dans la nature, puisque la nature n'a pas deux voies.

Il en est de même de l'ordre métaphysique : il peut être bon quelquefois pour les savans, quand ils discutent ou qu'ils analysent leurs idées. Mais le

peuple, pour qui et par qui ont été faites les langues; mais les femmes, dont le goût aide plus à polir et à perfectionner les langues que les discussions et les analyses des savans, se doutent-elles de ce que c'est que mode, substance, cause, effets, qualités? Le peuple ne connaît, ne voit, ne sait que par le sentiment, ou même par la sensation que l'objet produit en lui: c'est l'impression réelle qui le détermine, qui le dirige. Il dira *Alexandre a vaincu Darius*, ou *Darius a été vaincu par Alexandre*, selon qu'il est affecté, et que les objets le frappent: il ne connaît que cette règle.

Il faut donc en revenir à la troisième espèce d'ordre ou d'arrangement, c'est-à-dire à celui qui est fondé sur l'intérêt ou le point de vue de celui qui parle.

Qu'est-ce qui se passe en nous-mêmes lorsque nous nous déterminons à quelque mouvement. Je vois un objet; j'y découvre des qualités qui me conviennent, ou qui ne me conviennent point: je m'y porte, ou je le fuis. Je ne commence point par me mouvoir avant que de connaître; mon mouvement serait sans direction et sans cause: je connais

avant que de me mouvoir. Je veux aller au Louvre ; je pense d'abord au *Louvre*, ensuite *je vais* : *Ad regiam vado.* Voilà ce qui se passe en moi-même.

Si je veux faire entendre à un homme autre que moi qu'il doit fuir ou rechercher quelque objet, commencerai-je par l'engager à avancer ou à s'éloigner ? je lui montrerai l'objet, et l'objet lui dira ce qu'il doit faire. L'ordre que j'ai suivi pour moi est le même à suivre pour lui : sa machine étant composée comme la mienne, c'est le même ressort qui doit la faire mouvoir. J'ai vu un serpent ; j'ai fui : il faut donc que je lui donne d'abord l'idée du danger, si je veux qu'il se détermine à fuir.

C'est la même marche quand nous parlons par geste. Je suis à table ; je veux du pain. Après avoir attiré à moi l'attention de celui qui peut m'en donner, je lui montre du pain, ou le pain ; et, ramenant mon geste à moi, je lui désigne l'action que je demande de lui : *du pain à moi*, et non pas *donnez-moi du pain.*

L'empereur Domitien avait une habileté singulière à tirer de l'arc ; il faisait passer ses flèches entre les

doigts écartés d'un esclave placé pour but à une grande distance de lui, sans le blesser. Voilà une construction, mais qui n'est point dans l'ordre naturel des idées : l'empereur *tire*, et n'a point encore *ses flèches*; vers un *but* qui ne lui a point encore été présenté. Il semble que, dans l'ordre naturel, il aurait fallu présenter d'abord l'esclave qui a la main levée et les doigts écartés, et montrer ensuite l'empereur qui tire, à quelque distance de ce but. Aussi Suétone dit-il : *In pueri procul stantis, præbentisque pro scopulo dispansam dextræ manus palmam, sagittas tanta arte direxit, ut omnes per intervalla digitorum innocue evaderent* (1). Ce n'est point l'ordre de la métaphysique grammaticale, mais celui de la métaphysique oratoire, celui du sentiment et de la vérité.

Tout homme qui parle, si c'est un Démosthène ou un Cicéron, voit, dans le cœur et dans l'esprit de ceux qui écoutent, ce qu'il doit dire et ce qu'on lui demande, quelle est la première idée qu'on attend, quelle est la seconde,

---

(1) *In Fl. Domit. cap.* 19.

la troisième : *Semper oratorum eloquentiæ moderatrix fuit auditorum prudentia* (1). Quand Cicéron prit la parole pour remercier César du pardon qu'il venait d'accorder à Marcellus, tout le sénat fut frappé de cette démarche, parce qu'il y avait long-temps que Cicéron gardait le silence : c'est pour cela que l'orateur dit, dès le premier mot, *Diuturni silentii*. La seconde pensée de l'auditeur était de chercher la raison de ce long silence : ce pouvait être la crainte. Cicéron l'avait senti ; et, pour ôter à son auditoire cette pensée odieuse pour César, il ajoute, *non timore aliquo*. Pourquoi donc vous êtes-vous tu ? De douleur et de regret, *partim dolore, partim verecundia*. Et aujourd'hui pourquoi parlez-vous ? *Tantam enim mansuetudinem, tam inusitatam inauditamque clementiam*, etc. Voilà les motifs ; après quoi le verbe vient, *nullo modo præterire possum*. L'orateur a-t-il suivi quelque part l'ordre grammatical ou métaphysique ?

Les expressions sont aux pensées ce

(1) Cic. *Orat.* IV, 25. Voyez, à ce sujet, la note de l'abbé Colin dans sa traduction.

que les pensées sont aux choses qu'elles représentent : il y a entre elles une espèce de génération qui doit porter la ressemblance de proche en proche depuis le premier terme jusqu'au dernier. Les choses font naître la pensée et lui donnent sa configuration ; la pensée à son tour produit l'expression, et lui prescrit un arrangement conforme à celui qu'elle a elle-même. La pensée est une image intérieure des choses ; l'expression est une image extérieure des pensées : la pensée et l'expression sont donc image l'une et l'autre, celle-ci encore plus que la première. Or la perfection de toute image consiste à rendre le tout et ses parties conformément à ce qu'elles sont dans l'original, et à la position qu'elles y ont : pour peindre un homme, il faut que je peigne non seulement deux bras, une tête, des jambes, mais que je les place où ils sont placés dans la nature. Si la pensée ne rend point les parties de l'objet avec leurs positions respectives, il y a renversement dans la pensée ; si l'expression ne rend point les parties de la pensée avec leurs positions, il y a renversement dans l'expression : or

l'ordre des choses pour l'orateur est l'ordre des impressions reçues et senties, selon leur degré d'intérêt.

Mais si tout un tableau se peinte n un même instant dans l'esprit, que devient cet ordre prétendu des parties de la pensée qui doit régler celui des mots ?

J'ai prévenu cette objection dès le commencement : si j'y reviens, c'est pour donner plus de force et de précision à ce que j'ai dit. Je réponds donc 1° que, dans le tableau même qui se peint tout entier et tout à la fois, il y a des parties plus éminentes, plus frappantes, plus intéressantes, qui occupent l'âme par préférence; et que, quoique toutes les parties aient été perçues en même temps, elles n'ont pas eu toutes le même degré d'attention dans le premier instant : or je dis que ces degrés d'attention doivent régler l'ordre des mots, et que cet ordre ne sera ni l'ordre grammatical ni le métaphysique.

Je réponds 2° qu'on a pris le change, ou qu'on a voulu le donner par cette objection. Notre âme, pensant, n'est point seulement une toile tendue, ou une cire molle qui reçoit une em-

preinte; c'est un courant continu d'idées et de sentimens qui se succèdent les uns aux autres, et qui s'entraînent mutuellement par leur liaison intime et réciproque. On voit, on sent, on délibère, on juge, on se meut pour atteindre ou pour fuir : c'est de tous ces actes successifs de l'âme qu'il s'agit ici, et non d'une seule image imprimée.

Je réponds 3° que, quand même on conviendrait que tous les actes de l'esprit touchant un objet se feraient dans le même temps, ce qui est évidemment faux, il n'en faudrait pas moins qu'il y eût un ordre réglé pour le discours, qui ne peut livrer les mots, et par conséquent les idées, que l'une après l'autre : nous l'avons dit. Les livrera-t-il dans l'ordre grammatical, qui ne considère que le matériel des mots, ou dans l'ordre métaphysique, qui est destitué de tout intérêt? et s'il ne suit ni l'un ni l'autre, quel ordre suivra-t-il, si ce n'est celui de l'importance des objets?

CHAPITRE II.

Quel est l'objet important dans la Phrase oratoire.

Une phrase oratoire peut être composée de cinq parties : d'un nom, qui exprime le sujet de la proposition ; *Alexander* [Alexandre] : d'un verbe qui exprime l'action ; *vicit* [a vaincu] : d'un régime du verbe, qui exprime le terme sur lequel se porte l'action ; *Darium* [Darius] : d'un adverbe ou de quelque chose qui exprime les circonstances de la manière, du temps, du lieu de l'action ; *fortiter, olim, ad Arbelam* [vaillamment, autrefois, à Arbèle]. Si on y joint une conjonction quelle qu'elle soit, pour unir cette phrase avec quelque autre qui la précède ou qui la suive, on a les cinq parties dont nous parlons. Nous ne disons rien de la préposition, qui peut être comprise dans l'adverbe, ni de l'interjection, qui ne figure point dans la syntaxe, où elle est toujours isolée.

Or je dis que ces cinq parties s'ar-

rangent respectivement, de manière que la plus importante d'entre elles est toujours à la tête, c'est-à-dire dans le lieu le plus apparent de la phrase.

Par exemple, quand on dit, *Alexander vicit Darium ad Arbelam*, il peut y avoir quatre points de vue. S'il est question de savoir qui est celui qui a vaincu Darius, l'idée principale de la phrase est *Alexander*. Si on demande quel est le roi de Perse vaincu par Alexandre, l'idée principale de la même phrase est *Darius*. S'il s'agit du lieu où il a été vaincu, c'est *ad Arbelam*. Enfin, si l'on veut savoir quelle est la victoire qui a décidé du sort de la Perse, par opposition à quelque autre victoire non décisive, où Darius aurait été battu, et non vaincu, c'est le mot *vicit*. Ainsi, dans le premier cas, on dira: *Alexander vicit Darium ad Arbelam*, « C'est Alexandre qui a « vaincu, etc. » Dans la seconde: *Darium vicit Alexander*, « C'est Darius « qui a été vaincu par Alexandre, etc. » Dans la troisième: *Ad Arbelam vicit Darium Alexander*, « Ce fut à Ar- « bèle que, etc. » Enfin, dans la quatrième, on dirait: *Vicit ad Arbelam*,

« La victoire décisive fut celle d'Ar-« bèle. » Nous ne donnons point ceci comme un exemple de goût pour la construction des mots, mais comme un exemple de l'ordre d'intérêt pour la construction des idées : celles-ci ne pouvant se construire selon l'harmonie, comme les mots, ne peuvent avoir d'autre règle, en ce qui concerne leur arrangement, que le but de celui qui parle.

Il est inutile de dire que la conjonction se place toujours à la tête des phrases sur lesquelles elle influe. On voit peu de *si*, de *car*, de *mais*, de *pourquoi*, placés ailleurs qu'au commencement des périodes, des membres de périodes ou des incises sur lesquels ils dominent : la raison est que, si les conjonctions ne contiennent point l'objet important de la phrase, elles en renferment la forme importante. Voilà ma pensée touchant l'importance des objets.

Je ne puis l'établir qu'en faisant voir que ce système de construction a été constamment suivi par les bons auteurs qui ont employé des langues assez flexibles pour s'y prêter selon le besoin et le cas.

Je dis donc 1° que, si le sujet de la phrase est l'objet principal, il doit paraître à la tête. Lorsque Cicéron veut faire sentir que la gloire du peuple romain est renfermée dans celle de Lucullus, dont les victoires ont été chantées par le poëte Archias, il ne dit point, *Pontum enim populus Romanus aperuit;* mais, *Populus enim Romanus aperuit, Lucullo imperante, Pontum.* Et on ne traduira pas, « Le peuple romain s'est ouvert; » mais: « C'est le peuple romain qui s'est « ouvert le Pont, quand Lucullus y « commandait nos armées. »

« *Saxa et solitudines* » *voci respondent;* « *bestiæ sæpe immanes* » *cantu flectuntur, atque consistunt* (1): « Les « rochers même et les solitudes répon- « dent à la voix; les bêtes les plus fé- « roces se laissent fléchir par les ac- « cords, et suspendent leur fureur. »

Dans Tite Live: « *Mettius ille* » *est ductor itineris hujus,* « *Mettius idem* » *hujus machinator belli,* « *Mettius* » *fœderis Romani Albanique rup-*

(1) *Pro Arch.* 9, 8. Voy. t. IV, p. 347 et suiv.

tor (1).... « C'est Mettius qui les a « conduits, c'est Mettius qui a été le « boute-feu de cette guerre, c'est Met- « tius qui, etc. »

« *Primus* » *sentio mala nostra*, « *pri-* « *mus* » *rescisco omnia;* « *primus* » *porro obnuntio*. Ter. « Je suis le pre- « mier à ressentir nos maux, le pre- « mier à les apprendre, le premier à, « etc. »

Quand Scévola veut apprendre à Porsenna qu'il est Romain, il dit : *Romanus sum civis* (1), « Romain je « suis citoyen. » Quand Gavius s'écrie du haut de la croix où il est attaché, il dit : *Civis Romanus sum*, « Citoyen « romain je suis. » *Cic.* Pourquoi cette différence de construction? la qualité de *Romain* était dans l'un l'objet principal, dans l'autre c'était celui de *citoyen*.

Il est, dit-on, indifférent en soi de dire, *Alexander vicit Darium*, ou *Darium vicit Alexander*. Oui, dans cette proposition isolée, qui, par cette raison, ne porte aucun intérêt déterminé. Mais si on voulait faire sentir

---

(1) *Liv.* I, 28, (2) *Id.* II, 12.

que c'est Alexandre, et non un autre roi, qui a vaincu Darius, ou qu'on donnât la suite des rois de Macédoine, caractérisés chacun par un trait historique ; après avoir dit que Philippe a asservi la Grèce, serait-il indifférent de dire : *Alexander vicit Darium*, ou *Darium vicit Alexander*, « Alexandre « a vaincu Darius, » ou « C'est Alexandre « qui a vaincu Darius ? » Si, au contraire, on voulait fixer l'attention sur Darius vaincu, et dire que c'est Darius qui a été vaincu par Alexandre, ne serait-il pas mieux de dire, *Darium vicit Alexander ?*

2.° Si l'objet principal est l'action même qui se fait ou qui s'est faite, le verbe qui l'exprime se montrera le premier : « *Fuisti* » *apud Læcam....;* « *distribuisti* » *partes Italiæ;* « *sta-* « *tuisti,* » *quo quemque proficisci placeret;* « *delegisti,* » *quos Romæ relinqueres, quos tecum educeres;* « *descripsisti* » *urbis partes ad incendia;* « *confirmasti,* » *te ipsum jam esse exiturum;* « *dixisti* » *paululum......* « *Reperti sunt* »...., *qui te* (1).....

(1) Cic. *Catilin.* I, 4.

« Vous vous êtes rendu chez Léca ; « vous y avez distribué les différens « cantons de l'Italie; vous avez réglé « les postes où chacun doit se rendre ; « vous avez choisi ceux que vous de- « vez laisser à Rome, ou qui doivent « en sortir avec vous ; vous avez mar- « qué les quartiers de la ville à incen- « dier ; vous avez assuré que vous- « même étiez sur le point d'en sortir; « vous avez dit, etc. Il s'est trouvé, etc. »

« *Dolebam et vehementer angebar,* » *quum* (1).... « J'étais touché et vive- « ment affligé... »

« *Manet* » *alta mente repostum* (2).

« Elle garde dans le fond de son « cœur. »

« *Ibant* » *obscuri sola sub nocte* (3).

« Ils allaient seuls dans la nuit obs- « cure. »

3.° Si l'attention principale est due à l'objet de l'action, comme il arrive très-souvent, alors le régime passe avant le verbe : « *Tantam mansuetudinem, tam inusitatam inauditamque*

---

(1) Cic. *pro Marc.*
(2) Virg. *Æneid.* I, 30.
(3) *Id.* VI, 268.

clementiam,... » *nullo modo præterire possum* (1). « Une si étonnante « bonté, une clémence si inouïe, si « extraordinaire, ne peut rester sans « éloge. »

« *Cœlum*, » *non* « *animum* » *mutant*, *qui trans mare currunt.* Hor.

« C'est de climat et non de cœur « qu'on change, quand on passe les « mers. »

« *Incendium meum* » *ruina restinguam*. Sallust. « On met le feu chez « moi; j'abattrai le toit pour l'étein- « dre. »

Voici un exemple plus long: « *Qui gravem, constantem, stabilemque se in amicitia præstiterit, eum* » *ex maxime raro hominum genere judicare debemus ac pœne divino* (1).

Les exemples de cette espèce sont si communs, qu'il est inutile d'en citer davantage; il n'est point de période latine où il n'y en ait.

---

(1) Cic. *pro Marc.* 1.

(2) *Id. de Amicit.* XVII, 64. « Celui qui s'est « toujours montré ami sincère, constant et iné- « branlable, nous devons le regarder comme un « homme d'une espèce bien rare et presque di- « vine. »

4.° Enfin, s'il s'agit de la manière, ou de quelque circonstance de l'action exprimée par le verbe; l'adverbe, ou ce qui en tient lieu, paraîtra à la tête :

Non « bene » conveniunt, nec in una sede morantur
Majestas et amor. Ovid.

« Difficilement habitent ensemble la « dignité et l'amour. »

« *Tandem aliquando,* » *Quirites, Catilinam...* Cic. « Enfin, Messieurs, « ce Catilina, cet homme. »

Si « quantum » in agro locisque desertis audacia potest, « tantum » in foro (1), etc.

« Vix » e conspectu Siculæ telluris (2)....

Pourquoi ces constructions? parce que, dans les propositions modales, c'est le mode, ou la manière, qui est l'objet de celui qui parle.

Il y a plus. De deux mots qui concourent à ne former qu'une notion, l'idée qui présente la partie de la notion la plus importante se montre la première : *Neque « turpis » mors « forti » viro, nec « immatura » con-*

(1) Cic. *de Leg.* I, 41.
(2) Virg. *Æn.* I, 38.

sudari, neo misera sapienti. Cic. « Nulle mort ne peut être honteuse « pour l'homme de bien, ni prématu- « rée pour un consulaire, ni malheu- « reuse pour un sage. »

Je traduis les exemples latins en suivant l'ordre des idées autant que je le puis, pour faire sentir qu'il n'est peut-être pas si difficile qu'on le pense de se conformer à la construction latine, ou du moins d'en approcher.

Mais de peur qu'on ne s'imagine que ces exemples courts ont été trouvés après de longues recherches, appliquons le même principe à des morceaux plus considérables : s'il est vrai, il doit aller partout.

Tout le monde sait ce commencement de la première Catilinaire de Cicéron : *Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?* « Jusques « à quand abuserez-vous, Catilina, de « notre patience? » L'âme de la période est un sentiment d'indignation et d'impatience : c'est donc la patience épuisée qui est le premier et le principal objet; et c'est celui qui se montre à la tête, *Quousque tandem?* Le mot *abuser* ne vient qu'après, parce que, si l'on est

indigné, c'est surtout parce qu'il y a très-long temps que Catilina abuse: *patientia nostra* est nécessaire au sens; mais il n'a en soi qu'une force subordonnée, placé où il est.

Quandiu etiam furor iste tuus nos eludet? quem ad finem sese effrenata jactabit audacia? C'est la même marche précisément, parce que c'est le même fond de pensée et de sentiment: *Quousque, quandiu, quem ad finem? Furor iste tuus*: ces trois mots ensemble qui font sortir avec tant de force la pensée, *fureur*, *cette*, *votre*, doivent être avant *eludet*, qui termine le sens. Ce n'est pas à dire pour cela qu'*eludet* soit peu énergique: tout est fort dans cette période; mais il y a des objets plus intéressans que celui qu'il présente, et par conséquent ils devaient passer avant lui.

Mais, dira-t-on, pourquoi *audacia*, dans le troisième membre, n'est-il point placé avant *jactabit?* Cette construction ne semble pas s'accorder avec le principe.

La difficulté disparaîtra par une légère observation. *Effrenata audacia*, audace effrénée, sont deux mots qui

appartiennent à la même idée, qui est celle de l'*audace*; le mot *effrenata* ne fait qu'y ajouter un degré. Mais ce degré est pourtant l'objet le plus intéressant qui soit dans l'idée : ainsi *effrenata* devait être avant *audacia*. Peut-être qu'*audacia* aurait dû rester à côté de lui pour compléter l'idée : mais comme il fallait une finale éclatante, et que *jactabit*, qui est de trois longues, dont la dernière est maigre et mince, n'aurait point frappé vivement comme *audacia*, dont le dactyle et l'*a* final font un éclat de voix; il a été décidé par le sentiment et par l'oreille qu'*effrenata* marquerait par sa position la place de l'idée dont il exprime la plus forte partie, et qu'*audacia* changerait de place avec le mot suivant pour produire une finale aussi vive qu'harmonieuse. Nous dirons ci-après les modifications que la loi de l'harmonie ajoute à notre principe. Continuons :

Nihilne te nocturnum præsidium Palatii, nihil urbis vigiliæ, nihil timor populi, nihil concursus bonorum omnium, nihil hic munitissimus habendi senatus locus, nihil horum ora vultusque moverunt? Rien

n'est capable de vous toucher : c'est le *nihil* qui marque l'obstination invincible de Catilina ; l'énumération des choses qui devraient le toucher y est toute renfermée, *aucune chose.*

Patere consilia tua non sentis ? Patere n'est-il point ici le mot qui joue le premier rôle, et qui doit frapper le plus Catilina ? *Tout est découvert.*

Constrictam jam omnium horum conscientia teneri conjurationem tuam non vides ? Constrictam présente l'idée d'enchaînement ; *omnium horum conscientia* n'est qu'une sorte d'adverbe qui exprime la manière. *Quid proxima, quid superiore nocte egeris ? ubi fueris, quos convocaveris, quid consilii ceperis.* Voilà les circonstances ; on les présente toutes avant le verbe, parce qu'il s'agit d'elles plus encore que du verbe qui suit : *Quem nostrum ignorare arbitraris ?*

O tempora ! o mores ! Il n'y a point ici deux arrangemens, puisqu'un mot n'est qu'un mot.

Senatus hæc intelligit, consul videt : hic tamen vivit. Il suffit de traduire pour faire sentir le principe : « C'est le sénat qui en est instruit, c'est

« le consul qui le voit, et un tel homme « est encore! » *Vivit?* « Que dis-je? il « vit! » *Imo vero*, « il fait bien plus; » *etiam in senatum venit*, « il paraît au « sénat. » Qu'y fait-il? *Fit publici consilii particeps; notat et designat oculis ad cædem unumquemque nostrum.* Il s'agit d'action; on le voit par l'arrangement des mots.

Nos autem, viri fortes. C'est un autre arrangement; c'est un reproche à faire à ceux qui sont à la tête de l'état: *Et nous, nous qui aimons notre patrie, nous croyons faire assez pour elle*, etc.

Il est je crois, inutile de pousser plus loin ce détail: cette vérification peut se faire dans Cicéron, dans Tite Live, Salluste, Térence, Plaute, Virgile, Horace, etc., presque d'un bout à l'autre; elle sera sensible, surtout dans les endroits animés.

On a objecté quelques passages où l'application ne semble pas si heureuse: *Tu istis faucibus* (1), *istis lateribus, ista gladiatoria totius corporis firmitate, tantum vini in Hippiæ nuptiis exhauseras, ut tibi necesse esset in po-*

(1) Cic. *in Ant. Phil.* II, 25.

puli Romani conspectu vomere postridie. Mais cet exemple rentre dans la règle : l'objet sur lequel appuie l'orateur est la force du tempérament d'Antoine, pour faire juger par-là de l'excès de sa débauche.

En voici une autre tiré des Verrines. *Stetit soleatus prætor populi Romani cum pallio purpureo tunicaque talari, muliercula nixus in littore* (1). Il est certain, dit-on, que la principale idée est *muliercula nixus in littore.*

Mais je demande quel est ici le premier objet qui frappe : c'est un homme debout en pantoufle, *stetit soleatus.* Qui est cet homme? c'est un préteur romain. Voilà ce qui intéresse d'abord, et ce qui rend le reste intéressant; car, si cet homme n'était qu'un citoyen ordinaire, on n'y ferait point d'attention. C'est le contraste de la décence de l'état avec la conduite indécente de l'homme qui touche. D'ailleurs, dans les tableaux et dans les gradations, il y a un ordre prescrit. Il faut voir l'objet principal avant les accessoires, le fait avant les circonstances, l'homme avant ce qui l'accompagne et qui n'est que

(1) *In Verr. act.* II, *l.* v, 33.

pour lui : or ici la construction latine est fidèle à ces lois.

On peut joindre à ces preuves celle qui se tire des figures oratoires : comme ces figures ne consistent que dans un certain arrangement des mots dans la période, ou des idées dans la pensée, elles ne peuvent avoir pour principe commun que l'importance des objets ; ce qui ne peut se prouver que par les détails. La *répétition* présente en tête le mot important ; l'*adjonction* supprime les verbes inutiles pour faire sortir les noms qui intéressent ; la *disjonction* supprime les liaisons qui embarrassent ; la *gradation* n'existe que dans l'échelle des idées ; l'*ellipse* laisse tomber tout ce qui n'intéresse point, et ne saisit que les chefs d'idées. Il en est de même des figures de pensées : de la *subjection*, qui interroge et qui répond ; de l'*exclamation*, qui s'échappe en éclatant ; de l'*imprécation*, qui s'écrie, *Puissent tous les voisins ensemble conjurés!* de la *suspension*, qui présente une foule d'idées importantes, sans dire quel usage on en doit faire ; de l'*apostrophe*, qui applique l'auditeur à l'objet. Il n'en est pas une qui puisse être fondée sur un autre principe que l'impor-

tance des objets. Ainsi tout conclut à établir le principe général, de frapper d'abord l'esprit de l'objet dont on veut qu'il s'occupe : c'est à cet objet que sont dues les premières attentions, qui sont les plus vives, qui ont le plus d'action et d'effet.

CHAPITRE III.

Que l'Arrangement naturel des Mots ne peut céder qu'à l'Harmonie.

Nous ne parlons ici que des dérangemens libres, causés, non par la roideur ou la faiblesse de la langue qu'on emploie, mais par le goût seul et par l'idée de celui qui parle ; et nous disons que l'ordre naturel que nous venons d'indiquer n'est jamais dérangé que pour plaire à l'oreille.

Cela est évident : car, si l'arrangement des mots ne peut être réglé dans une langue riche et flexible que par l'esprit ou par l'oreille ; dès que l'arrangement prescrit par l'esprit cesse d'avoir lieu, ce ne peut être que parce que l'oreille en exige un autre. Nous ajoutons seulement ici que, comme l'oreille,

en fait de langage, est nécessairement subordonnée à l'esprit, si elle fait quelque usurpation sur lui, ce ne doit être que dans les parties les moins importantes, et que quand le sens même y gagne, ou du moins qu'il n'y perd pas.

Nous prendrions ici pour exemple un passage qu'on a cité contre nous, s'il n'était pas d'un poëte. Un poëte a quelquefois une raison de plus que l'orateur pour déranger l'ordre naturel des mots : c'est la contrainte du vers. Mais malgré cette contrainte, le principe que nous avons établi se trouve même dans l'exemple objecté. Le voici :

Aret ager, vitio moriens sitit aeris herba (1).

Quel est l'objet important dans la première phrase, *Aret ager?* N'est-ce pas *aret?* cela paraît évident. Passons à la seconde. On demande pourquoi l'herbe sèche : on répond, *vitio aeris moritur herba*, ou, si l'on veut, *vitio aeris moriens herba sitit.* L'objet principal est évidemment indiqué par la demande, *pourquoi?* la réponse est, *vitio aeris.*

(1) Virg. *Ecl.* VII, 57.

Le poëte a dérangé cette construction pour faire son vers; mais cependant il a marqué la place des idées dérangées, par les mots qui en contiennent la portion la plus importante. *Aeris* serait à côté de *vitio* sans la contrainte du vers; *herba* de même à côté de *moriens*. Mais ne pouvant y être à cause de l'harmonie et du technique du vers, ils ne se sont placés à la fin qu'après avoir laissé à leur place *vitio* et *moriens*, qui rappellent à eux, l'un *aeris*, et l'autre *herba*, pour compléter l'idée dont ils n'offrent que la partie la plus intéressante (1). Mais prenons nos exemples dans un orateur.

(1) Il en est de même de ces deux vers qu'on m'a opposés dans le journal des Savans du mois d'avril 1764 :

Qui legitis flores, et humi nascentia fraga,
Frigidus, o pueri, fugite hinc, latet anguis in herba.

On a dit qu'*anguis* était le mot essentiel du second vers, et non *frigidus*. Je crois qu'on s'est trompé : *frigidus* ici signifie *mortel*, *letifer*. On peut voir le Trésor de Rob. Et., édit. de Gesner. Ainsi, c'est le mot *frigidus* qui renferme toute l'idée du danger : *la mort*, *fuyez*, *cachée sous l'herbe*. Il est singulier que le critique ait pris tous les exemples qu'il m'oppose dans les poëtes, chez lesquels ils peuvent prouver pour, et jamais contre le principe dont il s'agit.

Ouvrons Cicéron, c'est-à-dire celui de tous les Latins qui a le plus sacrifié à l'harmonie, puisque c'est lui qui a introduit dans la prose latine ce nombre, cette mélodie cadencée qui a tous les charmes du vers, sans en avoir la contrainte : nous n'examinerons que les premières lignes de son *Orateur*. Souvenons-nous que le principe qu'il s'agit de vérifier est que les Latins plaçaient les mots suivant le degré d'intérêt qu'il y avait dans les choses que ces mots exprimaient, et qu'ils ne dérangeaient cet ordre que pour l'harmonie. Voici la période :

Utrum difficilius aut majus esset negare tibi sæpius idem roganti, an efficere id, quod rogares, diu multumque dubitavi. Nam et negare ei, quem unice diligerem, cuique me carissimum esse sentirem, præsertim et justa petenti, et præclara cupienti, durum admodum mihi videbatur; et suscipere tantam rem, quantam non modo facultate consequi difficile esset, sed etiam cogitatione complecti, vix arbitrabar esse ejus, qui vereretur re-

prehensionem doctorum atque prudentium (1).

Voilà un morceau plein d'harmonie; on en conviendra : il s'agit d'en faire la dissection suivant notre principe.

Cicéron propose une question; le premier mot l'annonce, *utrum*. Ensuite viennent les qualités qui, dans les deux objets, renferment le nœud : c'est la difficulté et la grandeur, *difficilius aut majus*. Si la phrase n'était ni périodique ni comparative, elle se réduirait à ceci : *Hoc difficile et magnum est.*

On n'a point encore marqué les deux objets; l'esprit les demande : c'est *negare* et *efficere*. C'est pourquoi les

---

(1) Voici comment l'abbé Colin a traduit ce passage : « J'ai long-temps balancé à prendre « mon parti sur la prière que vous m'avez faite, « et que vous avez tant de fois réitérée; je ne sa- « vais lequel me serait le plus difficile et le plus « important, ou de vous refuser, ou de faire ce « que vous me demandiez. D'un côté, je sentais « une peine extrême à ne pas me rendre aux « pressantes sollicitations d'un ami intime, qui « n'exigeait rien que de raisonnable, et qui ne « me proposait qu'une belle et noble entreprise; « de l'autre, je faisais réflexion qu'un homme qui « respecte la critique des personnes sages et « éclairées ne doit point s'engager à traiter un « sujet qui paraît être non seulement au-dessus « de nos forces, mais même de nos idées. »

deux verbes sont chacun à la tête de la phrase incidente où ils se trouvent. Arrive ensuite le verbe accompagné de ses adverbes, *diu multumque dubitavi*. Il devait être le dernier, parce que, la phrase n'étant pas pour lui, mais étant, lui, seulement pour la phrase, les premières attentions ne lui étaient pas dues: *Lequel est plus difficile, ceci ou cela ; je doute*. Continuons.

Nam negare ei.... Voilà le verbe, qui, étant mot principal, se remontre le premier : *ei*, quoique régime, ne revient qu'après, avec son cortége, *quem unice...*, *cuique me...*, *justa petenti*. Et toutes ces parties régissantes ou régies, mises en masse, faisant l'objet intéressant, sont placées avant le verbe : *durum admodum mihi videbatur*. *Negare* est dans cette phrase comme un substantif, et les phrases incidentes qui y tiennent en sont comme l'adjectif : *Un refus tel*, ou *en telles circonstances*, ou *à telle personne*, *est dur*. La suite prouve que cet arrangement n'est pas du hasard.

Et suscipere tantam rem, quantam non modo facultate consequi difficile esset, sed etiam cogitatione com-

plecti, vix arbitrabar esse ejus, qui vereretur reprehensionem doctorum atque prudentium. C'est toujours l'action, principal objet, qui est au commencement, *suscipere :* le régime du verbe, *tantam rem*, avec son modificatif, qui s'étend jusqu'à *complecti*, ne vient qu'après. Les idées nécessaires, soit au grammatical, soit au métaphysique de la phrase, se présentant à la fin, s'arrangent au gré de l'oreille, parce qu'elles sont les moins intéressantes pour l'orateur : *vix arbitrabar esse ejus qui vereretur reprehensionem doctorum atque prudentium.* C'est ici qu'on doit observer le dérangement des idées. Si l'orateur eût suivi l'ordre d'intérêt, peut-être eût-il rejeté *vereretur* à la fin de la phrase. Mais il a eu trois raisons pour en user autrement ; la première, que *videbatur*, qui est tout à fait semblable à *vereretur*, termine la phrase précédente ; la seconde, que, dans cette phrase, de quatre mots qu'elle renferme, mots déjà longs en eux-mêmes, il y en a trois qui finissent par un spondée, *vereretur reprehensionem doctorum :* il n'y a que *prudentium* qui finisse par un iambe. Si on

eût mis un autre mot que ce dernier, la chute aurait été lâche plutôt qu'harmonieuse. Enfin la troisième raison est que l'esprit, qui aime la variété et l'exercice, n'est pas fâché qu'on lui présente quelquefois les choses à contre-sens : cette nouveauté lui plaît et le réveille ; et plus on a songé à plaire en écrivant, plus on a usé de ces renversemens. C'est pour cela qu'ils sont plus fréquens dans le style soutenu, et qu'on les a prodigués dans la poésie, et surtout dans la poésie d'appareil, où l'envie de plaire a droit de se montrer ; ce qui néanmoins n'empêche pas qu'on ait toujours pu y reconnaître la marche des langues conforme à leur génie, selon leur degré de force et de flexibilité.

On peut reconnaître, par cet exemple, de quelle espèce sont les idées qui peuvent être dérangées par l'harmonie : ce ne sont que celles qui arrivent les dernières, et qui sont moins nécessaires à la période considérée comme oratoire que comme phrase grammaticale. L'oreille, l'esprit, le cœur, influant de concert dans tout discours, l'oreille s'occupe de l'harmonie et des nombres ;

l'esprit, du sens et de la pensée; le cœur, de l'intérêt de celui qui parle ou de ceux à qui on parle. L'esprit n'a pour objet que d'achever et de terminer la pensée; ce qui se fait le plus souvent par le verbe. Aussi, quand la pensée et la phrase sont terminées, l'esprit s'arrête et se repose : *ibi sedes orationis*. L'oreille de même s'arrête nécessairement aux repos de l'esprit : c'est là qu'elle juge à loisir les sons qui viennent de la frapper. C'est pour cette raison que l'art, d'accord avec la nature, a voulu que les finales fussent composées de sons plus agréables et plus choisis que dans le reste de la période : or, pour mettre cette règle en pratique, il a fallu qu'il fût permis de déranger quelquefois l'ordre, soit grammatical, soit métaphysique, soit oratoire, des derniers mots de la période, afin de la faire tomber au gré de l'oreille. *Quod si asperum erit* (dit Quintilien, parlant des finales), *cedat hæc ratio numeris : quod apud summos et Græcos et Latinos oratores fit frequentissime*. Mais comme ce dérangement, s'il pouvait nuire sensiblement à l'intérêt et au point de vue de celui

qui parle, serait condamné par le goût même et par le bon sens, qui est le père du goût; il s'ensuit que les idées que l'harmonie peut déplacer doivent être les moins importantes quant à l'intérêt, et, par une seconde conséquence, que les idées qui arrivent les dernières dans le discours oratoire sont les moins importantes quant à l'intérêt, quoiqu'elles puissent l'être plus que les autres quant au sens métaphysique ou au régime grammatical. Il n'y a point d'exemple chez les Latins auquel cette observation ne puisse s'appliquer : ils sont tous dans le cas de la finale que nous venons d'analyser, ou de celle que nous avons citée ci-dessus, pag. 26 et 27.

CHAPITRE IV.

Que c'est de l'Arrangement des Mots, selon l'ordre de la nature, que résultent en partie la vérité, la clarté, la force, en un mot la naïveté du Discours.

Je renferme dans la naïveté tous les effets que produit l'arrangement des mots, parce que je pense que la naïveté comprend en soi la vérité d'expression, la justesse, la clarté, la chaleur, l'énergie; en un mot, qu'elle contient toutes les beautés et couvre presque tous les défauts de l'élocution oratoire. C'est par elle que l'oraison convainc et persuade en même temps, qu'elle fait voir les objets comme s'ils étaient vivans et animés, et qu'elle nous y attache par des nœuds invisibles : enfin, c'est la naïveté qui fait la force aussi bien que les grâces du discours. Il s'agit de faire voir, dans ce chapitre, qu'elle dépend principalement de l'arrangement des mots.

Il ne faut point que les différens

emplois qu'on fait du terme de naïveté nous causent ici la moindre inquiétude : il y a bien de la différence entre *la naïveté* et *une naïveté.*

Ce qu'on appelle *une naïveté* est une pensée, un trait, un sentiment qui nous échappe malgré nous, et qui peut quelquefois nous faire tort à nous-mêmes : c'est l'expression de la légèreté, de la vivacité, de l'ignorance, de l'imprudence, de l'imbécillité, souvent de tout cela à la fois. Telle est la réponse de la femme à son mari agonisant, qui lui désignait un autre mari : *Prends un tel; il te convient, crois moi.* — *Hélas!* répondit la femme, *j'y songeais. La naïveté*, au contraire, n'est que le langage de la franchise, de la liberté, de la simplicité.

Dans *une naïveté*, il n'y a ni réflexion, ni travail, ni étude : il y a de tout cela dans le discours naïf, mais il n'en paraît pas plus que s'il n'y en avait pas.

Dans *une naïveté*, la pensée, le tour, les mots, tout est né du sujet; tout en est sorti sans art, sans examen, sans réflexion. Dans le naïf, on a examiné, cherché, choisi; mais on n'a

pris que ce qui était né du sujet et des circonstances.

Une naïveté ne convient qu'à un sot, qui parle sans être sûr de ce qu'il dit : *la naïveté* ne peut appartenir qu'aux grands génies, aux vrais talens, aux hommes supérieurs, qui entendent distinctement la voix de la nature, et qui la rendent fidèlement.

Comme cette naïveté ne consiste guère que dans une nuance, et que, par conséquent, elle doit être assez difficile à saisir, je vais la montrer avec les nuances qui l'avoisinent, et fixer les idées des unes et des autres par des exemples qui seront frappans par l'opposition.

Je distingue quatre espèces de pensées dans un ouvrage de goût : les unes que j'appelle *naïves*; les autres, *naturelles*; les autres, *tirées*; d'autres enfin que je nomme *forcées*.

Les premières naissent du sujet, et en sortent d'elles-mêmes : celles de la seconde espèce sont aussi dans le sujet; mais elles ont besoin d'un peu d'aide pour éclore : celles de la troisième espèce demandent de l'effort; elles sont autant de l'auteur que du sujet : enfin

celles qui sont *forcées* sont sorties malgré le sujet, et par une espèce de violence que l'auteur lui a faite.

Voici le discours que Tite Live met dans la bouche de Mucius Scévola parlant à Porsenna, qu'il avait voulu poignarder, afin de délivrer, par sa mort, Rome, qui était dans le plus grand danger : « Je suis Romain ; Mu-« cius est mon nom : c'est un ennemi « qui a voulu tuer un ennemi ; je n'ai « pas moins de courage pour recevoir « la mort que je n'en avais pour te la « donner. Il est d'un Romain de faire « de grandes choses, et d'essuyer de « grands revers. » *Romanus sum, inquit, civis; C. Mucium vocant : hostis hostem occidere volui; nec ad mortem minus animi est, quam fuit ad necem. Et facere et pati fortia, Romanum est* (1).

La première pensée, *Je suis Romain, Mucius est mon nom*, est ce que j'appelle du naïf : rien n'est si simple, ni en même temps si sublime. « Je ne crains point d'avouer qui je « suis. Vous haïssez les Romains, vous

(1) T. Liv. II, 12.

voulu la perdre. J'admire Tite Live autant que qui que ce soit; j'admire sa force, ses traits serrés, vifs et hardis, mais bien mieux encore l'énergique naïveté de Virgile, qui, tout poëte qu'il est, est beaucoup plus simple et plus vrai dans les discours qu'il fait tenir à ses héros : on peut en juger par ceux de Didon, d'Enée, d'Evandre, de Turnus. Je ne citerai que celui de Nisus, lorsqu'il voit son ami Euryale entre les mains des Rutules, qui vont le percer :

« *Me me; adsum qui feci : in me convertite ferrum,*
« *O Rutuli! mea fraus omnis; nihil iste nec ausus,*
« *Nec potuit : cœlum hoc et conscia sidera testor.*
« *Tantum infelicem nimium dilexit amicum* (1).

« C'est moi, moi; me voici : c'est moi « qu'il faut percer, Rutules! c'est moi « qui ai fait tout le mal ; celui-là n'au« rait osé, il ne l'aurait pu : j'en atteste « le ciel que vous voyez, et les astres « qui le savent. Hélas! tout son crime « est d'avoir trop aimé son malheureux « ami. » Voilà tout le discours de Nisus : il est naïf depuis un bout jusqu'à l'au-

(1) Virg. *Æneid.* IX, 427.

tre ; c'est l'expression pure du sentiment. Il voit son ami près d'être égorgé ; il veut attirer le coup sur lui-même : c'est pour cela qu'il répète tant de fois, *C'est moi, me voici.* Il apostrophe les Rutules, pour attirer davantage leur attention. Il se charge de tout le crime : *C'est moi.* Il prouve, en un seul mot, que son ami n'a rien fait : sa preuve est qu'il n'a pu rien faire. Il jure par le ciel, qu'il montre par son geste, *cœlum hoc ;* et enfin il se plaint douloureusement de l'avoir trop aimé. On ne songe point à Virgile, ni à son esprit, ni à son élocution : on ne pense qu'à Nisus ; on le voit *s'élancer*, on entend ses cris, on voit ses gestes dans son désespoir. Il n'y a rien de tiré ni de forcé : tout est non seulement naturel, mais il a outre cela cette aisance, cette souplesse, cet air de vie qui ne se trouve que dans la vérité, et que j'appelle *la naïveté.*

Il semble que le grand Corneille avait en vue ces vers dans son Andromède, lorsque Cassiope veut attirer sur elle-même la colère des dieux, et la détourner de la tête de sa fille :

Me voici, qui seule ai fait le crime ;
Me voici, justes dieux, prenez votre victime :

S'il est quelque justice encore parmi vous,
C'est à moi seule, à moi qu'est dû votre courroux.
Punir les innocens, et laisser les coupables,
Inhumains, est-ce en être, est-ce en être capables?
A moi tout le supplice, à moi tout le forfait.
Que faites vous, cruels? qu'avez-vous presque fait?
Andromède est ici votre plus rare ouvrage,
Andromède est ici votre plus digne image, etc.

Acte III, scène 2.

Qu'on jette les yeux sur les admirables tableaux de Le Sueur, on y trouvera encore cette naïveté dont nous parlons; on n'y verra point ces traits saillans, foncés, ce coloris qui avoue l'art, ces draperies déployées dont quelques autres peintres ont chargé leurs figures. Tout y est simple, franc, ingénu; tout y a ce caractère que l'art ne peut définir, ni les maîtres enseigner, ni les rivaux se dérober les uns aux autres, mais qui enchante tous ceux qui ont de l'âme et des yeux.

Ce caractère se trouve dans les discours aussi bien que dans les tableaux; et quand les mots et les tours de phrase sont dans une main habile, ils n'y ont pas moins de flexibilité et d'énergie que les traits du peintre et ses couleurs. On peut en juger par Homère*, qui est naïf d'un bout à l'autre, par Virgile,

par Cicéron, Catulle, et par ceux des modernes qui ont marché sur leurs traces.

Cette observation n'est pas neuve; tout le monde l'a faite il y a long-temps: mais personne, je crois, n'a essayé d'expliquer en quoi consiste ce caractère de naïveté.

L'art des anciens est tout entier dans leurs ouvrages: en les examinant bien, il paraît que tout leur secret, par rapport à l'élocution, se réduit à trois points; à la brièveté des signes, à la manière de les arranger, et à la façon de les lier entre eux.

Nous avons dit ailleurs (1) quel est le mérite et l'effet de la brièveté: nous ne parlons ici que de l'arrangement des mots.

Il résulte de ce qui a été dit ci-dessus (2) qu'il règne nécessairement un certain ordre dans nos idées. Nous nous proposons, lorsque nous agissons, un seul objet, qui est le point où tendent toutes les parties de l'action qui se fait. Nous avons dit que c'était cet

---

(1) Tome II, pag. 3 et suiv., et Tome IV, pag. 68. (2) Chap. 2 et 3.

objet qui nous occupait par lui-même, et que, s'il y avait d'autres objets qui nous occupassent en même temps, ce n'était que relativement à celui-là. L'idée qui représente cet objet principal, se nomme, comme lui, l'idée principale; et celles qui ne représentent que les objets subordonnés au principal objet se nomment accessoires, et n'ont qu'une fonction subordonnée à l'idée principale, à qui elles appartiennent, et sans laquelle elles ne se trouveraient point dans l'esprit. Or nous disons que la justesse, la vérité, la force, en un mot la naïveté du discours demandent que l'objet principal se montre à la tête, et qu'il mène tous ceux qui lui sont subordonnés, et chacun selon le degré d'importance ou d'intérêt qu'il renferme. Que dirait-on d'un homme qui, faisant un tableau, couvrirait le personnage dominant, qui l'enfoncerait, l'éclipserait par d'autres personnages? Les peintres ne manquent jamais de placer leur héros dans le lieu le plus apparent du tableau, pour attirer sur lui d'abord tous les yeux; ensuite ils font grouper avec lui toutes les figures subordonnées, de manière

que l'attention du spectateur, partant du centre, se distribue successivement sur tous les autres objets qui l'environnent, par une espèce de génération dont le principal acteur est la tige, et qui occasione une pareille génération d'idées dans l'esprit de ceux qui regardent. Voilà la règle de tous ceux qui parlent pour persuader et pour convaincre; elle est certainement la même dans le peintre et dans l'orateur. Quand le citoyen voit sa vie attaquée, ou sa demeure en feu, arrange-t-il une période? dit-il, *Je vous prie, Messieurs, de vouloir me tirer du danger où je suis de perdre la vie ou ma maison?* Il ne charge point sa langue de toutes ces idées vaines qui ne font rien à son but. C'est la nature même qui crie *au feu, au meurtre;* tout est dit dans ce seul mot : les idées accessoires viendront d'elles-mêmes, ou ne viendront point, si on veut.

Cet arrangement est un exemple bien clair de ce que la nature exige dans les discours oratoires : elle n'y parle pas aussi vivement, il est vrai, parce que le besoin est moins pressant; mais, quand l'orateur sait la faire par-

ler, c'est toujours dans cet ordre qu'elle s'exprime. On l'a vu dans l'exemple de Virgile que nous avons cité ci-dessus. Ecoutons Fléchier dans une prosopopée où il fait parler une princesse mourante : *La lumière de mes yeux s'éteint ; un nuage sans fin s'élève entre le monde et moi. Je meurs, et je m'échappe insensiblement à moi-même. Triste moment ! terme fatal de ma languissante jeunesse !*

L'analyse de cette période sera moins sensible que celle du discours de Nisus ; cependant, quand elle sera faite, elle représentera nettement le même principe.

C'est une personne mourante qui parle. Tous ses mots, s'ils sont arrangés, le sont d'eux-mêmes ; et par conséquent ils doivent tous être placés selon l'ordre des pensées et des sentimens qu'ils expriment : ils ont été si heureusement choisis par l'orateur, que, malgré la peine que notre langue a quelquefois à se prêter à l'ordre naturel des pensées, elle ne s'est point montrée rebelle dans cette occasion.

L'ordre naturel est que l'objet important soit en tête : *La lumière de*

mes yeux..., *un nuage sans fin*.... C'est sur ces objets que la princesse mourante a l'attention fixée, et sur lesquels, par conséquent, elle veut que ceux à qui elle parle fixent la leur : c'est pour ces objets que sont faites les deux phrases. Les verbes qui arrivent après eux ne sont que des modificatifs qui achèvent le sens, la pensée, et qui la forment quant au métaphysique et au grammatical ; mais ils ne sont point l'objet qui frappe l'imagination de la personne qui parle : *La lumière de mes yeux... s'éteint ; un nuage sans fin... s'élève.*

Il en est de même de ces deux autres membres : *Je meurs, je m'échappe insensiblement à moi-même*. Ici l'objet important est dans le verbe même : c'est l'action même qui se fait que la princesse veut présenter, *Je meurs, je m'échappe ;* et le reste de la phrase n'est que pour en exprimer la manière. Enfin, dans les deux exclamations, *Triste moment ! terme fatal de ma languissante jeunesse !* la personne qui parle n'a pas cru nécessaire d'y ajouter un verbe, parce que l'objet présenté s'explique assez par lui-même, et que, portant en soi plus de chaleur

que de lumière, il avait moins besoin de beaucoup de mots que du tour.

Mais comme, dans des matières telles que celles-ci, ce n'est point assez de montrer l'exemple du bon, et qu'il faut mettre encore tout à côté l'exemple du contraire, afin de faire sortir plus vivement les différences, prenons les mêmes pensées : *La mort éteint la lumière de mes yeux ; elle élève entre le monde et moi un nuage sans fin. J'ai rempli ma carrière ; une force inconnue me ravit à moi-même. Que ce moment est triste ! voilà donc quel est le terme d'une jeunesse passée dans la langueur !* Un orateur ordinaire n'aurait point été mécontent de cette expression ; elle est naturelle, aisée, riche : mais qu'on relise la première, on en sentira la différence, et, si on y regarde de près, on verra qu'elle vient de ce que, dans cette dernière manière, les signes y sont disposés plutôt selon le besoin de la langue que selon les lois de la nature, et que, dans la première, la nature seule semble avoir réglé les rangs (1).

(1) Nous avons cité assez d'exemples latins ci-dessus.

Si la nature a ses lois pour l'arrangement des mots entre eux, elle a les mêmes lois pour celui des membres dans une période et des périodes dans le discours : on peut, dans cette matière, conclure du petit au grand, et du grand au petit. On sent bien quand une phrase n'est que naturelle ; et on lui donne un autre nom, on l'appelle *heureuse*, quand elle est naïve, c'est-à-dire, qu'elle paraît sortie tout d'un coup du sujet, plutôt que trouvée dans la méditation.

La naïveté, qui demande un certain arrangement des mots conforme aux vues de celui qui parle, veut encore que ces signes soient liés naturellement.

Elle veut d'abord que l'objet qui s'est une fois montré comme régnant paraisse toujours tel, tant qu'il est question de lui :

Servetur ad imum
Qualis ab incepto processerit.

Quelquefois un écrivain croit user d'adresse en substituant habilement un autre objet. Mais dès que ce n'est plus véritablement le même, l'esprit du lecteur se trouve comme en défaut ; le

chemin qu'il suivait le quitte : il demeure plus ou moins étonné, selon que l'écart est grand. Par exemple, quelqu'un, après avoir dit *que le goût ne se borne point à une simple connaissance des ouvrages d'esprit, et que, s'il se bornait à cela, on ne devrait pas employer toute la jeunesse à l'étude des lettres*, ajoute tout de suite : *Ceux qui les ont bien connues en ont pensé bien différemment ; ils les ont regardées..., et...* Dans les premières phrases il s'agissait *du goût*, et c'est le sujet qu'on traite ; dans les deux dernières il s'agit des *lettres* : l'esprit est emporté malgré lui vers un autre objet, dans le temps qu'il était livré tout entier au premier qu'on lui avait présenté.

La nature veut donc que toutes les parties d'un discours, grandes et petites, soient unies comme le sont celles d'un tout naturel : c'est la vraie liaison, et presque la seule qu'il y ait. On en voit l'exemple dans un arbre : fruit, fleurs, feuilles, branches, tige, tout est un. Il y a de même une tige directe pour les idées et pour les mots : c'est là que sont tous les avantages et tous les droits de la nature. Tout ce qui

n'est que collatéral, ou qui ne tient au sujet que par insertion artificielle, est étranger dans le discours, et il y est traité comme tel par ceux qui savent en juger.

C'est ce qui rend si difficile la pratique des transitions à ceux qui ne sont pas assez maîtres de leur sujet, qui ne l'ont pas assez approfondi pour en connaître toutes les parties et toutes les articulations : ils veulent mener la matière, parce qu'ils ne peuvent la suivre ; et faute d'avoir reconnu et saisi une partie intermédiaire qui servait de liaison, ils font aboutir les unes aux autres des parties qui ne sont point taillées pour se joindre. De là les transitions artificielles, les tours gauches, employés pour couvrir un vide, pour enduire une cicatrice, et tromper ceux qui jugent de la solidité de l'édifice par le plâtre dont il est revêtu.

On ne verra point de ces tours d'adresse, si j'ose m'exprimer ainsi, dans les ouvrages de nos célèbres écrivains. Le sujet s'y développe de lui-même, et s'explique franchement : tout se suit ; et quand ils ont dit sur un chef

tout ce qu'il y avait à dire, ils passent à un autre simplement, et avec un air de bonne foi beaucoup plus touchant que ces subtilités qui marquent la petitesse de l'esprit, ou la trop grande oisiveté de l'auteur.

Nous avons dit que la naïveté comprenait la chaleur, l'énergie, la vivacité, comme des branches de subdivisions. Dès que les pensées sont rendues en peu de mots, et dans l'ordre qu'il convient, elles ont ce feu, cette lumière victorieuse qui éclaire et embrase en même temps; elles ont cette force que les rhéteurs comparent au javelot lancé dans un sens direct, cette rapidité qui emporte celui qui écoute; en un mot, elles ont ces expressions et ces tours uniques qui font la perfection de l'éloquence. Si les mots surabondent, ou qu'ils soient arrangés autrement que les idées, il y a ce qu'on appelle le froid, le lâche, le languissant.

CHAPITRE V.

Où l'on examine la pensée de Denis d'Halicarnasse, sur le principe concernant l'Arrangement naturel des Mots.

DENIS D'HALICARNASSE, qui a écrit un excellent traité *de l'Arrangement des Mots*, a dû faire des recherches sur les principes qui peuvent servir de règle en cette partie. Il nous dit qu'il en a fait, qu'il a feuilleté tous les auteurs anciens, et en particulier les stoïciens, qui ont beaucoup écrit sur la nature et les régles du langage ; mais il avoue qu'il n'a rien trouvé nulle part sur l'arrangement des mots relativement à la perfection de l'éloquence. « J'ai ensuite, dit-il, réfléchi en moi-« même, et j'ai cherché si la nature « ne nous aurait pas donné quelque « principe sur cet objet ; car, en tout « genre, c'est la nature qui sert de « base, et qui fournit les vrais princi-« pes, *lorsqu'il y en a*. Je saisis d'abord « quelques vûes, qui m'avaient paru

« assez heureuses ; mais bientôt il fallut « les abandonner, parce qu'elles ne « menaient point au but. Je vais en « rendre compte au lecteur, pour lui « faire voir que ce n'est point sans rai- « son que j'y ai renoncé (1). »

Je me contente d'observer ici que Denis d'Halicarnasse avait senti qu'il devait y avoir dans la nature une raison pour placer les mots d'une façon plutôt que d'une autre : il était sur la voie. Il ne se fait rien de considérable et constamment reconnu bon dans les arts qui n'ait sa raison dans la nature : c'est un principe qu'on ne peut contester. Mais sa prévention en faveur des rapports métaphysiques et des décisions de l'oreille, et la flexibilité naturelle de la seule langue qu'il connaissait l'empêchèrent de reconnaître ce qu'il avait trouvé. Je continue de traduire :

« Il m'avait donc paru que la nature « était un guide qu'il fallait suivre en « fait de construction oratoire, et d'a- « bord que les noms devaient précéder « les verbes, parce que, le nom expri-

(1) Extr. de la fin du chap. IV.

« mant la chose, et le verbe ce qui se « fait de la chose, il est dans l'ordre de « la nature que l'idée de la chose soit « avant l'idée de la modification de la « chose. Ainsi Homère a dit :

« *Virum mihi dic, Musa, versutum.*
« *Iram cane, dea.*
« *Sol exsiliit undam linquens.*

« Dans ces trois exemples, les noms « sont avant les verbes. Mais ce prin- « cipe n'est pas juste, parce qu'il ne « s'étend pas à tout, et qu'on trouve « dans les poëtes une infinité d'exem- « ples du contraire :

« *Audi me, ægidem tenentis Jovis filia, Pallas.*
« *Dicite jam, Musæ,*

« Ici les verbes sont avant les noms, et « la construction n'en est pas moins « agréable.

« J'avais cru que les verbes devaient « précéder les adverbes, parce que « l'ordre de la nature semble deman- « der que ce qui agit ou reçoit l'action « passe avant la manière d'agir ou de « recevoir l'action, laquelle manière « s'exprime par les adverbes. Il y en a « des exemples :

« *Ferit fortiter* (*magna vi*).
« *Cecidit retro.*

« Dans ces exemples, l'adverbe est « après le verbe. Mais il y a dans le « même poëte des exemples d'un ar-« rangement tout différent :

« *Racematim volitant.*
« *Hodie virum ad lucem partum dea Lucina*
» *educet.*

« Je croyais encore qu'il fallait sui-« vre, dans l'exposition, l'ordre du « temps où chaque partie d'une action « s'est faite :

« *Retro flexerunt cervicem, et jugularunt, et ex-*
« *coriarunt.*
« *Stridit arcus, nervus magnum insonuit, ex-*
« *siliit sagitta.*

« Très-bien, dira-t-on. Mais il y a beau-« coup de vers où l'on suit un ordre « tout différent sans que la diction en « ait moins de grâce :

« *Percussit manibus sublatis stipite querno.*

« Il faut lever le bras avant que de « frapper : ici on frappe avant que d'a-« voir levé le bras.

« *Percussit prope adstans.*

« Il fallait être à portée avant que de « frapper.

« Je voulais encore que les substan-

« tifs fussent avant les adjectifs, les « noms appellatifs avant les substantifs « et les pronoms, les temps présens « avant les autres temps, les modes « indicatifs avant les modes indéter- « minés ; mais toutes ces règles se sont « trouvées contredites par la pratique. « C'est pourquoi j'y ai renoncé; et si « j'en parle aujourd'hui, c'est moins « pour me faire un mérite de mes re- « cherches, que pour mettre en garde « ceux qui pourraient se laisser séduire « par quelque apparence de vérité, ou « par l'autorité de quelques-uns de ceux « qui ont écrit sur cette matière. »

Je dois dire en passant qu'il est singulier qu'un esprit aussi judicieux que Denis d'Halicarnasse ait pris, dans un cas tel que celui-ci, ses exemples dans des poëtes, à qui la contrainte du vers peut quelquefois prescrire d'autres arrangemens des mots que celui de la nature. Il convient qu'on avait écrit sur cette matière, sinon avant lui, du moins de son temps ; qu'on avait même trouvé quelque lueur de vraisemblance dans des principes (1) qui avaient sem-

(1) Ces principes étaient apparemment ceux-

blé fondés sur la nature ; qu'il y avait quelques exemples et même des autorités capables de séduire ceux qui n'auraient pas été sur leurs gardes. Mais achevons.

« Je reviens donc à mon objet, et « je dis que les anciens, poëtes, his- « toriens, philosophes, orateurs, ont « donné la plus grande attention à « cette partie de l'élocution. Ils ne pla- « çaient au hasard ni les mots, ni « les membres, ni les périodes ; ils « avaient un certain art, des règles « dont je vais tâcher de donner au « moins les plus nécessaires. Or ces rè- « gles (1)..... »

Je ne traduirai point le chapitre VI, où sont renfermées ces prétendues rè-

---

là même que Denis d'Halicarnasse a essayé de vérifier par les textes d'Homère ; mais ce ne sont pas ceux que nous avons tâché d'établir : nous rappelons tout à l'intérêt de celui qui parle, à son point de vue. Ceux qui sont réfutés par le rhéteur allaient chercher leur prétendue règle dans l'ordre métaphysique des idées.

(1) Le lecteur pourra comparer la traduction de ce morceau avec celle que l'abbé Batteux en fit depuis dans le traité complet de l'Arrangement des Mots, chap. V ; il y trouvera les passages d'Homère en grec avec les citations. *N. de l'Edit.*

gles, qui ne sont rien moins que suffisantes pour rendre raison de la position des mots, et de celle des périodes et de leurs membres : ce sera assez de dire que l'auteur les réduit toutes à l'instinct de l'oreille, et qu'il ne considère les mots que comme le bois, les pierres et les autres matériaux qui entrent dans la bâtisse d'une maison ; matériaux qu'il faut tailler, allonger, raccourcir pour la construction de l'édifice. Il semble même que c'est cette comparaison qui l'a ébloui, et qui l'a empêché de voir que les mots sont non seulement le corps et le matériel du discours, comme les pierres le sont d'une maison, mais qu'ils contiennent aussi les idées et les passions dont ils sont les signes; que le plan de l'architecte y est renfermé, aussi bien que le matériel de la main-d'œuvre : or les passions ne peuvent certainement être indifférentes à l'arrangement des mots qui les représentent. Si Denis d'Halicarnasse n'a pas tiré cette conséquence, il a du moins établi le principe d'où elle sort. Il dit formellement, dans le chapitre XX, « que nous n'employons point la même construction dans la colère et dans la

joie, quand nous sommes abattus par la douleur ou saisis par la crainte; qu'autre est la construction dans le sang-froid, autre dans la passion. » Il ajoute « qu'on doit étudier les gestes de ceux qui parlent ou qui racontent avec intérêt, et qu'on doit imiter, dans l'arrangement des mots, l'ordre et l'arrangement des gestes. » Ainsi parle Denis d'Halicarnasse. Et ce qui est singulier, expliquant dans le même instant les vers d'Homère, il se contente de nous y faire remarquer les beautés harmoniques et musicales qui peignent l'effort de Sisyphe, c'est-à-dire celles qui étaient le moins de son sujet, et il ne dit pas un mot de l'effet infiniment plus pittoresque de la construction ou de l'arrangement que la passion doit donner et qu'elle donne effectivement aux idées.

Il savait pourtant que les mots peuvent être considérés comme sons ou comme signes. Comme sons, il n'est pas douteux qu'ils ne soient susceptibles d'un arrangement musical, dont l'oreille seule peut être juge. Mais comme signes, soit de nos idées, soit de nos sentimens, pouvait-il douter

qu'ils ne le fussent d'un arrangement oratoire, qui rende l'idée plus ou moins frappante, et le sentiment plus ou moins vif? Il aurait donc fallu chercher la raison de cet arrangement, tantôt dans la marche des idées, tantôt dans celle des passions, et tantôt dans la sensibilité de l'oreille, et ne pas se borner à une de ces causes exclusivement aux autres: cela paraît évident. J'ose dire que, si Denis d'Halicarnasse eût suivi ce système et recouru successivement à l'une de ces trois causes, il y eût trouvé toutes les règles dont il sentait l'existence et la nécessité, et expliqué parfaitement tous les exemples qui lui ont résisté. J'invite le lecteur à l'essayer, et à y faire l'application du principe que nous proposons. Il nous a semblé que ce peu de mots suffisait ici, après tout ce qui a été dit ci-devant sur cette matière.

SECONDE SECTION.

De l'Arrangement naturel des Mots par rapport à l'oreille.

L'OREILLE a trois points à juger dans l'élocution oratoire; 1.° les sons qu'on lui présente comme une suite ou un courant d'impression qu'elle reçoit; 2.° les interruptions qu'on met dans cette suite, comme des points de repos, dont elle peut avoir besoin aussi bien que l'organe de celui qui parle; 3.° l'accord de ces sons et de ces repos avec l'idée exprimée et le sujet traité : trois choses que nous désignerons par trois mots, qui sont, *la mélodie, le nombre et l'harmonie oratoire.*

CHAPITRE I.

Du choix et de la suite des Sons, ou de la Mélodie oratoire.

Les anciens rhéteurs sont entrés sur cette matière dans les plus petits détails; ils ont été jusqu'à compter les lettres, les syllabes, mesurer les sons, et calculer le temps qu'ils mettaient à les prononcer : il fallait bien qu'ils eussent leurs raisons pour en user ainsi, et qu'ils s'imaginassent que ces attentions, portées si loin, pouvaient contribuer à rendre leur éloquence plus parfaite.

Nous, au contraire, nous regardons ces soins comme des petitesses indignes du génie. Persuadés, en général, que le style, pour être bon, doit couler de source, nous croyons que, si on le gêne trop par les règles, il perd la plus grande partie de ses grâces; comme si ce n'étaient pas ces règles mêmes, quand une fois on a pris l'habitude de les observer, qui contribuent le plus à donner à l'élocution cette aisance, cette liberté que nous y demandons. Ce sont

elles qui nous apprennent à concilier les sons, à les joindre entre eux d'une manière intime; qui nous montrent les moyens de soutenir l'attention de l'auditeur, de le soulager, de le séduire: en un mot, ce sont elles qui ouvrent l'âme à la persuasion, et qui font une grande partie de la différence qu'il y a entre les bons et les médiocres écrivains.

Je sais bien que nos plus célèbres orateurs et nos grands poëtes n'ont point connu cette prosodie artificielle que les Grecs et les Latins avaient dans leurs langues; mais ce serait, je crois, mal raisonner, que de conclure de là qu'ils n'en ont nullement observé les lois. Si Balzac, Corneille, Pélisson, Malherbe, Fléchier, Bourdaloue n'ont pas eu de maître pour le nombre et pour l'harmonie comme les derniers écrivains grecs ou latins, ils en ont eu au moins comme Hérodote et Thucydide, comme tous ceux des anciens qui ont écrit avant que cette partie de l'art oratoire fût rédigée.

La nature agit dans les hommes excellens: quand on leur refuse le secours de la doctrine et de l'art, elle les met

en état de s'en passer, et les porte elle-même dans une sphère où, sans avoir connu les régles, ils en deviennent les modéles. C'est aux observateurs à les tirer de leurs ouvrages, et à les présenter aux autres pour leur servir de lumière ou d'appui.

Il serait à souhaiter que plusieurs de nos savans, qui ont étudié si profondément ce qui regarde la mélodie et le rhythme des langues anciennes, eussent employé une partie de leurs lumières et de leurs momens à faire ces mêmes observations sur la nôtre (1), et qu'ils l'eussent fait sans préjugés :

(1) Isaac Vossius en a fait dans son traité du *Chant des Poëmes et de la Force du Rhythme*; mais son admiration pour les Grecs et les Latins l'a emporté trop loin. Il prétend qu'il n'y a ni chant ni rhythme dans les langues modernes; et cela, par la raison qu'il n'y a point de pieds réglés. On convient que ces pieds donnaient un grand avantage aux anciens dans leurs vers lyriques, parce que, toutes les strophes ayant les mêmes mesures syllabiques, les tenues de chaque son pouvaient se porter de strophes en strophes sur chaque syllabe avec la même justesse, au lieu que, chez nous, il se trouve quelquefois une syllabe brève dans une strophe au même endroit où il y en a une longue dans une autre strophe ; ce qui trouble le chant de la musique. Cependant il ne faut pas croire que cet inconvé-

ils nous auraient montré combien il y a de choses dans cette matière qui nous sont communes avec les anciens. Car, dès que la nature a donné aux Grecs, aux Latins et aux Français les mêmes organes de sensibilité et de plaisir; s'il

---

nient soit chez nous sans remède : le goût répare le défaut de la langue, et transporte une partie de la tenue des sons sur les syllabes voisines, dont quelqu'une se trouve toujours plus longue que celle qui est trop brève. D'ailleurs cet inconvénient n'a lieu que dans la poésie lyrique distribuée en strophes; car, dans l'autre, comme il y a nécessairement des longues et des brèves, c'est au musicien à régler son chant sur les mots : et il peut le faire avec autant de justesse que s'il y avait des pieds fixés; cela n'a pas besoin de preuves. Quant au rhythme, en prenant la définition même qu'en donne Vossius, il est certain que nous l'avons aussi bien que les anciens. « Le rhythme, dit-il, est un mouvement partagé « par espaces symétriques. » Or, dans notre poésie, nous avons dans le vers héroïque, par exemple, les pieds de deux temps, qui répondent aux spondées, aux iambes, aux trochées, aux pyrriques des anciens; les hémistiches, qui répondent à leurs césures, et les rimes, qui tiennent lieu de leurs finales symétriques de quantité. Nous avons donc à peu près les mêmes rhythmes que les anciens : tout ce qui nous manque est le mètre; mais un versificateur qui a l'oreille exercée par la lecture des modèles de l'antiquité trouve le moyen d'en faire passer l'effet dans ses vers, au moins jusqu'à un certain point. *Voyez le premier Traité*, p. 163.

y a dans la langue des Grecs et des Latins quelque agrément fondé dans la nature, cet agrément doit se retrouver dans la nôtre, sinon au même degré, à cause du génie particulier de la langue et du caractère national de ceux qui la parlent, au moins de la même espèce, puisque nous sommes des hommes aussi bien qu'eux : cela peut être regardé comme un principe (1).

Ainsi, quelque peu déliés qu'il plaise à certains auteurs de supposer nos organes, en comparaison de ceux des Grecs et des Latins, ils ne peuvent disconvenir au moins que nos oreilles ne soient sensibles jusqu'à un certain point : or ce sera ce point qui sera pour nous la mesure et la règle de l'harmonie par rapport à notre langue.

Nous comptons vingt-cinq lettres dans notre alphabet, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*,

---

(1) *Iidem sunt numeri non modo oratorum et poetarum, verum omnino loquentium, denique etiam sonantium omnium, quæ metiri auribus possumus.* Cic. *Or.* XXV, 224. « Les pieds employés par les orateurs sont les mêmes que « ceux dont se servent les poëtes, et toutes les « personnes qui font usage de la parole, et qui « emploient des sons assujettis à la mesure de « l'oreille. » Trad. de l'abbé Colin.

f, *g*, *h*, *i*, *j*, *k*, *l*, *m*, *n*, *o*, *p*, *q*, *r*, *s*, *t*, *u*, *v*, *x*, *y*, *z*, qui peuvent se réduire à vingt-quatre, parce que le *k* revient au *c* devant *a*, *o*, *u*, ou au *q*, et qu'aujourd'hui on se sert rarement du *k*.

De ces vingt-cinq lettres, les unes expriment un son simple, les autres un son composé ou figuré.

Les premières s'appellent *voyelles*, parce que ce qu'elles expriment n'est qu'une voix, un son : elles sont au nombre de cinq, *a*, *e*, *i*, *o*, *u* (1).

Les autres se nomment *consonnes*, parce qu'elles n'ont de son que par le secours de quelqu'une des voyelles, dont elles figurent en même temps le son. Ainsi *b* figure le son de la voyelle *e*, et reçoit de cette voyelle le son qu'il a : *b*, prononcé sans voyelle, n'est

(1) M. Gueroult et la plupart des grammairiens mettent l'*y* au nombre des voyelles : l'abbé Batteux n'avait fait aucune mention de cette lettre. On l'appelle *i* grec, parce qu'elle répond à l'*upsilon* des Grecs, et que nous l'employons, par raison d'étymologie, dans les mots dérivés du grec, comme dans *analyse*, *anonyme*, etc. L'*y* n'est dans le fait qu'un *i* simple, *syllabe* ; ou un *i* double, *pays*, comme s'il y avait *pai-is*. Voyez aussi Restaut et la Grammaire des Grammaires, par Girault-Duvivier. *Note de l'Edit.*

qu'un mouvement des lèvres; ce n'est pas un son.

Outre ces cinq voyelles, que quelques grammairiens ont appelées latines, on peut en admettre cinq françaises :

au, comme dans *hauteur ;*
eu, comme dans *heureux ;*
ou, comme dans *bouton ;*
è très-ouvert, comme dans *exprès*,
e muet, comme dans *juste*.

Ce sont autant de sons vraiment simples, qui ne se décomposent point dans le chant.

On peut y en ajouter encore cinq autres, qui sont autant de voyelles sourdes ou nasales :

an, comme dans *avance ;*
en, comme dans *soutien* ;
in (1), comme dans in*grat* ;
on, comme dans *raison* ;
un, comme dans *aucun*.

Elles soutiennent la même épreuve du chant sans se décomposer.

Dans les voyelles, on distingue deux choses ; le son, et la durée du son.

Le son est plein ou maigre, plus, ou moins. Plaçant les voyelles dans cet

---

(1) Celle-ci ne diffère pas de l'*en* en français.

soit de la nation qui la parle. Elle a donné ensuite les syllabes, qui sont des combinaisons des voyelles avec les consonnes. Il y en a de simples, *ba*, *be*, etc., et de plus composées, *ban*, *bré*, etc.

Voilà jusqu'où viennent les sons élémentaires et les combinaisons primordiales du langage : c'est la masse commune d'où les peuples ont tiré tous leurs mots, qu'ils ont figurés au gré de certaines lois, que l'usage, l'habitude, l'exemple, le besoin, l'art, l'imagination, les occasions, le hasard ont introduites chez eux. C'est ainsi que, de sept notes, les musiciens ont composé non seulement différens airs, mais différentes espèces, différens genres de musique.

Avant que de raisonner sur ces principes, il y a encore quelques observations à faire sur les sons et sur la manière de les combiner.

Par rapport aux sons, il faut observer 1° que plus ils approchent de la simplicité des élémens, plus ils sont doux et aisés à prononcer; 2° que plus ils sont longs, plus ils sont harmonieux; 3° que plus ils sont développés, plus ils sont sonores. Par la raison contraire,

plus ils seront composés, ou brefs, ou serrés; plus ils seront ou durs, ou secs, ou sourds.

Par rapport à la combinaison des sons, il faut remarquer que les voyelles qui se mêlent en s'unissant sont toujours douces, que celles qui ne se mêlent point font des bâillemens qu'on appelle *hiatus*, que les consonnes qui se choquent sont dures plus ou moins, parce que la configuration qu'elles donnent à la voyelle devient laborieuse et surchargée.

Ces observations faites sur le nombre des élémens du langage et sur leurs caractères particuliers, voyons comment il faut les combiner pour en rendre la suite agréable à l'oreille.

La mélodie, dans le discours, dépend de la manière dont les sons simples ou composés sont assortis et liés entre eux pour former les syllabes, dont les syllabes le sont entre elles pour former un mot, les mots entre eux pour former un membre de période, enfin les périodes elles-mêmes pour former ce qu'on appelle le discours : nous ne parlons ici que de la suite des sons considérés comme sons.

Il y a dans cette partie deux défauts à éviter : les hiatus, ou bâillemens, qui se font quand deux voyelles se trouvent vis-à-vis l'une de l'autre, et se tranchent durement, comme dans cette phrase, *Il a été un temps* ; ensuite les rencontres et les chocs de consonnes, parce que, n'ayant point de son par elles-mêmes, elles tourmentent l'organe et écrasent la voyelle, comme dans les mots *sphinx*, *stirps*.

La perfection en ce genre est, comme en morale, dans le milieu. Il faut que les consonnes et les voyelles soient tellement mêlées et assorties, qu'elles se donnent par retour les unes aux autres la consistance et la douceur ; que les consonnes appuient, soutiennent les voyelles, et que les voyelles à leur tour lient et polissent les consonnes.

Ces lois, faites pour l'union des lettres dans les syllabes et des syllabes dans un mot, se sont portées sur les mots combinés et assortis entre eux dans une même phrase. La consonne finale se marie volontiers avec la voyelle initiale du mot suivant, et de même la voyelle finale aime à se reposer et à s'appuyer sur la consonne initiale ; d'où

résulte une chaîne agréable de sons que rien n'arrête, ni ne trouble, ni ne rompt.

La langue française a en ce point quelque avantage sur la latine : celle-ci, ayant la plupart de ses finales en consonnes, comme il est aisé de s'en assurer en parcourant les déclinaisons des noms et les conjugaisons des verbes, trouve presque à chaque instant des consonnes qui se choquent entre les noms.

La nôtre, au contraire, faisant, comme la grecque, presque toutes ses terminaisons sur des voyelles, trouve, quand elle le veut, les moyens d'éviter cet inconvénient : elle a ses *e* muets, qui se trouvent à la fin d'un grand nombre de ses mots, et qui sortent ou qui rentrent selon le besoin du mot qui suit ; c'est-à-dire que l'*e* muet s'unit à la consonne initiale pour être le lien des deux mots, ou qu'il se perd et se plonge dans la voyelle initiale pour éviter l'hiatus. Il y en a plusieurs exemples dans chacune de nos lignes. La prononciation de cet *e*, étant très-légère, produit une liaison fine et subtile, dont l'agrément fait un des mérites de notre lan-

gue. Nous n'avons presque point de consonnes finales. La lettre *n* devient nasale ou voyelle devant une consonne, et devant une voyelle elle reprend quelquefois son articulation palatale. Les lettres *l*, *x*, *z*, *c* ne se prononcent point du tout quand l'initiale suivante est consonne. Le *b*, le *t*, le *d*, l'*f*, le *k*, l'*m*, le *p*, le *q* ne se trouvent pas communément à la fin de nos mots; et quand ils s'y trouvent, le caractère et le génie aisé de la langue empêchent presque toujours qu'on ne les prononce, à moins qu'il n'y ait après une voyelle; de sorte que nous voyons assez rarement consonne contre consonne, et que la voyelle se trouve presque toujours où l'oreille la demande.

Cette attention que les oreilles françaises ont pour la liaison des mots entre eux, à plus forte raison l'ont-elles pour la combinaison des lettres et des syllabes dans les mots. Nous ne souffrons qu'avec peine ces mots étrangers, hérissés de consonnes ; Despréaux en fait des monstres aux yeux des Muses françaises. Nous rejetons de même ces mots fastidieux où les sons semblent noyés, comme dans cet exemple,

Et y ayant des citoyens : ils nous chatouillent l'oreille d'une manière douceâtre qui nous fait peine. Enfin notre langue veut des mots où il y ait de la fermeté et en même temps de la douceur, qui coulent librement, légèrement, qui soient polis sans être mous, et soutenus sans être durs ni hérissés ; et peut-être que dans cette partie elle est aussi parfaite que toute autre qui existe.

Il faut bien qu'elle ait quelque charme, quelque attrait secret qui lui donne cet ascendant qu'elle a pris aujourd'hui dans toute l'Europe : elle est répandue chez tous nos voisins. La grecque et la latine ont pu à peine s'établir dans les conquêtes des Alexandre et des César : il a fallu plusieurs siècles pour dompter sur ce point les esprits des vaincus. La nôtre semblerait préluder à nos victoires, si nos rois voulaient être conquérans. Malgré la jalousie de nos voisins, malgré la haine que quelques-uns d'eux nous portent, notre langue semble nous les réconcilier : la peine qu'ils se donnent, les dépenses qu'ils font pour se mettre en état de l'entendre prouvent

assez qu'ils la regardent comme une partie considérable dans les arts de politesse et d'humanité.

Ce n'est pas qu'elle ne sache aussi, quand il le faut, affermir ses sons, de même que la grecque et la latine. Quoi de plus ferme que Malherbe, Corneille, Rousseau, Despréaux, Bourdaloue, Bossuet? Elle fait, quand elle le veut, choquer entre elles les voyelles et les consonnes, à la manière de Thucydide et de Pindare : *Il se leva, et commanda aux vents et à la mer; et il se fit un grand calme.* Elle sait aussi descendre aux sujets les plus doux, les plus simples : La Fontaine, Quinault, Mme Deshoulières, Segrais en sont des preuves. Elle remplit la trompette guerrière, et anime le flageolet des bergers avec le même succès.

CHAPITRE II.

Du Nombre oratoire.

DIFFÉRENTES ACCEPTIONS DU MOT NOMBRE.

Le nombre est ainsi nommé parce qu'il ne peut être que de plusieurs. L'unité ne fait pas nombre dans l'arithmétique ; un seul temps ne fait pas mesure dans la musique ; une seule ligne, dans la géométrie, ne fait ni symétrie ni proportion : de même, dans le discours, une seule *syllabe*, un seul mot, un seul membre de période, considéré comme seul, ne peut produire ce qu'on appelle *nombre*. Le nombre ne peut être qu'entre des parties qui sont plusieurs, et qui ont entre elles quelque rapport sensible d'égalité ou d'inégalité, de conformité ou de différence.

Pour marcher avec ordre dans cette matière, nous commencerons par distinguer les différentes acceptions du mot *nombre ;* ensuite nous verrons quel usage on en peut faire, et quels effets il produit dans le discours.

Le nombre est quelquefois pris pour un espace, quel qu'il soit, ayant un

rapport facile à saisir avec un autre espace. C'est le *rhythme* des anciens.

Quelquefois on donne ce nom à ce que les Grecs ont appelé *mètre* et les Latins *pieds*, et que nous pouvons appeler *mesures*, quoique moins proprement : tous les auteurs anciens l'emploient souvent dans ce second sens.

D'autres fois il se prend pour la manière dont une phrase se termine : c'est en ce sens qu'on dit que la *chute* d'une période est nombreuse.

Enfin il signifie ce que les musiciens appellent *mouvement*, ce qui fait que le chant ou la prononciation se hâte ou se presse plus ou moins; mais c'est plutôt l'effet des nombres que le nombre même.

I. *Du Nombre considéré comme Rhythme ou Espace.*

Tout discours est un ruisseau qui coule : c'est l'emblème sous lequel les anciens l'ont peint, *flumen orationis* (1). Mais comme l'organe qui produit le discours a besoin de repos pour reprendre son ressort, il s'ensuit que ce ruisseau ne peut couler continûment

(1) Cic. *de Orat.*, et ailleurs.

et sans quelque interruption : or ce sont ces interruptions qui ont d'abord donné naissance aux nombres ou espaces terminés.

Aristote nous a donné du nombre une définition très-philosophique, et il est le seul qui l'ait donnée ainsi. « Tout « discours, dit-il (1), pour n'être point « désagréable et inintelligible, doit être « terminé : or rien ne se termine que « par le nombre arithmétique, ἀρίθμῳ ; « et c'est de ce nombre arithmétique « que résulte le nombre musical du dis- « cours, ῥυθμός. » Aristote veut dire que, dans le discours vraiment nombreux ou rhythmique, les syllabes doivent être comptées et senties dans la prononciation, comme les unités le sont dans la numération arithmétique, et qu'à la fin de la période elles doivent être réunies en somme dans le nombre musical, comme les unités le sont à la fin de la numération dans le nombre arithmétique, de manière que l'oreille sente la progression et le total des syllabes, comme l'esprit sent la progression et le total des unités : c'est pour cela que le rhythme a été appelé *nom-*

(1) Rhét. III, 8.

ON
liquera
es.
rapport facile à saisi Aris-
espace. C'est le *rhyt* il

Quelquefois on
que les Grecs on
Latins *pieds*, et es.
peler *mesures*, st une
ment : tous le ns tantôt
ploient souv , et marquées
D'autres u par des pulsa-
nière don ns sensibles : » *Dis-*
en ce ser *um, et sæpe variorum*
période *percussio numerum con-*
Enf en voit l'exemple dans la
appe d'eau qui tombe du toit d'es-
le c en espace : » *Quem in cadenti-*
se *guttis, quod intervallis distin-*
t *guntur, notare possumus.* « On voit
« l'exemple du contraire dans le mur-
« mure du ruisseau, qui coule conti-
« nûment et sans interruption : » *in*
amni præcipitante non possumus (1).
Voilà, ce semble, la nature du nom-
bre, ou rhythme, marquée avec la plus
grande précision : c'est une durée ou
une suite d'instans, coupée par portions
symétriques, c'est-à-dire ou égales,

(1) Cic. *de Orat.* III, 48. Voy. ce qui a déjà été dit du nombre, tom. IV, pag. 123 et suiv.

lement inég iet présente

s dit après
av es les
te-
e. Tou
at à former le
. de même à exiger les no
oreille a en elle-même une
de mesure ou de portée naturelle
elle ne passe qu'avec peine. L'esprit ne fait éclore ses idées et ses jugemens que les uns après les autres : c'est une marche où les pas se succèdent distinctement (1). Peut-être même que la coupe des objets y porte encore un nouveau principe de division ; car, après tout, les objets sont dans le discours comme ils sont dans un tableau, et ils sont dans un tableau comme dans la nature : or, dans la nature, il n'en est pas un qui n'ait son trait qui le sépare des autres objets, même de ceux qui le touchent. Ainsi, quatre sortes de

(1) *Sensus omnis habet suum finem, possidetque naturale intervallum, quo a sequentis initio dividatur.* Quint. IX, 4. « Chaque sens a « naturellement une certaine borne qui le ter- « mine, et un certain intervalle qui le sépare du « sens qui suit. » Tr. de Géd.

repos ; pour la respiration, pour l'esprit, pour les objets, pour l'oreille.

On peut remarquer toutes ses espèces de repos dans cette période de Fléchier : *Cette jeune plante, ainsi arrosée des eaux du ciel, ne fut pas long-temps sans porter du fruit.* Cette période ne forme qu'un sens et peut se prononcer sans s'arrêter. Cependant il y a un repos de l'objet après *plante;* l'objet est nettement terminé : l'imagination peut se représenter une plante sans peine et sans effort. Il y a un autre repos après *ciel : Cette jeune plante, ainsi arrosée des eaux du ciel ;* c'est une nouvelle forme ajoutée à l'objet, et qui fait comme un objet nouveau.

Ces deux repos sont aussi des repos de l'esprit et de l'oreille, parce que ce sont deux coups de pinceau qui se sont faits l'un après l'autre, et deux suites de sons qui peuvent se comparer.

Il y a de plus après le second, c'est-à-dire après *ciel*, un repos offert à la respiration, parce que, si on ne peut pas prononcer commodément la période entière sans se reposer vers le milieu, il n'y a pas d'endroit plus commode pour respirer que celui où l'esprit s'ar-

rête un instant, et où l'objet présente une idée complète.

Enfin il y a le repos final après *fruit*, et ce repos comprend toutes les autres espèces : l'objet est complètement rendu. L'esprit a achevé son opération ; l'oreille est arrivée au terme absolu de la progression musicale de la phrase, et les poumons se dilatent en liberté pour reprendre leur ressort.

Les repos de l'oreille, qui ne sont pas marqués assez sensiblement dans l'exemple que nous venons de citer, le seront davantage dans un exemple en vers par la symétrie des sons et par la fixation des espaces. Dans ces deux vers,

Je chante les combats, et ce prélat terr*ible*
Qui, par ses longs travaux et sa force invinc*ible*,

les repos de l'oreille sont marqués par la symétrie des rimes et par l'égalité des espaces, puisque chacun de ces vers a douze syllabes frappées, et que les deux finales sont les mêmes : mais, outre ces repos ou rimes, il y a encore des repos aux hémistiches, qui sont symétriques entre eux et avec les finales, quoique moins sensiblement ; ce

qui donne quatre repos à l'oreille en vingt-quatre syllabes. On le verra mieux encore dans ces deux vers :

> Fortune, dont la main couro*nne*
> Les forfaits les plus in*ouis*.

Il n'y a ici de repos que pour l'oreille, et ce repos n'est marqué que par la symétrie des espaces. Qu'on ajoute les deux vers suivans, les repos seront marqués par la symétrie des espaces et par celle des rimes entrelacées :

> Du faux éclat qui t'enviro*nne*
> Serons-nous toujours ébl*ouis*.

Voilà, ce me semble, les repos de l'oreille bien marqués, indépendamment de ceux des objets, de ceux de l'esprit et de ceux de la respiration.

Les repos de la respiration et ceux des objets sont ordinairement désignés dans l'écriture par la ponctuation : ceux de l'esprit et de l'oreille ne sont marqués dans l'écriture que quand ils tombent avec ceux de la respiration et des objets ; ils ne le sont jamais dans la prononciation que par des inflexions de voix ou des interruptions presque insensibles, que le goût seul et la précision naturelle de celui qui parle lui

prescrivent. C'est pour cela qu'il y a si peu de gens qui sachent lire de manière à se faire écouter avec plaisir. Revenons à l'origine du nombre.

C'est la nature, en qui tout n'est que mouvement et repos, qui nous a conduits aux nombres par le besoin même et par la nécessité : *Natura ad numeros ducimur*. Tout se fait chez elle par mesure, tout y marche en cadence : les sages l'ont dit, et leur expression est plus littérale encore que figurée. Nous le voyons sans sortir de nous-mêmes. Tous nos membres ont une étendue rhythmique ou proportionnelle, nos pas sont égaux entre eux, notre respiration se fait à temps égaux, nos artères ont des pulsations égales; le marteau du forgeron tombe en cadence, le tisserand lance sa navette et frappe sa toile en mesure : il n'est pas jusqu'au moissonneur qui ne promène sa faux avec nombre. Enfin tous les travaux mécaniques sont facilités par les allées, les retours et les repos symétriques : partout le nombre soutient les forces et les ranime.

Les nombres étant si sensiblement marqués dans toute la nature et si for-

tement imprimés dans nous-mêmes, il n'était pas possible que l'oreille, qui semble être en nous le principal tribunal des proportions et de l'harmonie, ne soumît pas au rhythme les arts qui dépendent d'elle. Aussi la musique, où elle règne le plus souverainement, a-t-elle été entièrement soumise à la mesure; il n'est point de musique sans cela : Τὸ πᾶν παρὰ μουσικοῖς ὁ ῥυθμός.

Il était moins possible encore que l'esprit, qui dicte des lois même à l'oreille, n'adoptât pas le même usage pour l'assortiment et la composition de ses idées. Ainsi tout a concouru, le goût, l'oreille, l'esprit, le besoin de respirer, la nature des objets, à porter dans le discours la pratique des espaces ou des nombres : l'art n'a fait qu'ajouter à la nature le choix, la précision, la variété, *quasi quamdam palæstram* (1).

Mais pour mieux connaître le nombre, analysons-le jusque dans ses premiers élémens.

Nous avons comparé dans le premier volume (2) l'étendue avec la durée. Nous avons dit que l'étendue se mesu-

---

(1) Cic. *Or.* xxiii, 185. (2) Pag. 164 et suiv.

raît par la toise, le pied, le pouce, la ligne, le point, ou l'atome, qui est l'élément commun de toutes ces mesures; que la durée se mesurait par l'heure, la minute, la seconde, l'instant, ou le temps, atome en durée, qui est aussi leur élément; de sorte que le temps, ou instant, est à la durée ce que le point est à l'étendue. Qu'on me permette d'insister sur cette comparaison, qui peut répandre beaucoup de jour sur cette matière.

De même qu'il faut au moins deux points contigus pour faire une ligne, il faut aussi au moins deux instans, ou temps, pour faire la plus petite mesure en fait de durée : ces deux temps se marquent ordinairement par le lever et le frapper du pied, ἄρσις καὶ θέσις, ou par le prononcé d'*un*, *deux*.

De même que les grandes mesures, dans l'étendue, sont composées de petites; de même, dans la durée, les petites mesures entrent aussi dans la composition des grandes: elles sont toutes contenantes et contenues sous divers aspects, et toutes portent le nom de *mesure*.

De même enfin qu'en fait d'étendue

on peut faire figurer les mesures grandes et les petites les unes avec les autres ou entre elles seulement, et en faire des compartimens symétriques de toute espèce, des triangles, des carrés, des pentagones, etc., pour plaire aux yeux : on peut aussi, en fait de durée, surtout lorsque les mesures sont attachées à des sons, faire figurer les petites mesures avec les grandes, ou les unes et les autres entre elles, pour faire plaisir à l'oreille. Faisons l'application de cette analyse à un exemple.

Celui que je choisis se présente à tout le monde ; c'est le commencement d'une prose qui se chante dans nos églises :

Lauda, Sion, Salvatorem ;
Lauda ducem et pastorem
In hymnis et canticis.

Il y a dans ce tercet trois espaces terminés ; le premier par la dernière syllabe de *Salvatorem*, le second par celle de *pastorem*, le troisième par celle de *canticis* : par conséquent ce sont trois rhythmes ou mesures. Les deux premiers sont parfaitement égaux : il y a huit syllabes dans l'un et dans l'autre. Le troisième est catalectique,

parce qu'il n'a que sept syllabes; mais l'espace n'y est pas moins complet, parce que, le repos final étant beaucoup plus long que ceux qui le précèdent, le silence qui le suit, et qui fait une pause, remplit le vide que paraît laisser le défaut d'une syllabe.

Si l'on considère ces trois rhythmes ensemble comme ne faisant qu'un seul grand rhythme qu'on peut comparer avec le tercet suivant, les trois rhythmes ne seront, à l'égard du tercet entier, que des petits rhythmes composant. Si on les considère relativement aux parties ou petits rhythmes dont ils sont composés eux-mêmes, ils seront de grands rhythmes, étant chacun composés de deux rhythmes ou mesures de quatre syllabes, ou de quatre de deux, selon qu'il plaît à celui qui chante ou qui prononce de marquer les divisions. Ainsi *Lauda*, | *Sion*, | *Salva* | *torem*, peut former quatre petits rhythmes de deux syllabes chacun, ou deux de quatre en s'arrêtant à *Sion*, ou un seul de huit en le prononçant tout entier sans s'arrêter qu'à la fin. *Lauda ducem et pastorem* en forme encore autant, et avec les mêmes compartimens.

In hymnis et canticis en forme un troisième, qui diffère des deux autres, non par la durée, parce qu'il y a le même nombre de temps, mais par la suppression d'une syllabe, qui fait une pulsation de moins, et avertit, par cette suppression, de la pause qui doit en tenir lieu.

Appliquons à cet exemple la définition donnée par Aristote. Le nombre oratoire de ce tercet consiste dans la progression du nombre arithmétique de deux en deux jusqu'à huit; un deux, trois quatre, cinq six, sept huit. La pulsation des deux syllabes accouplées dans chaque mesure, où elle a le même effet que le lever et le frapper du pied, n'y est autre chose qu'une numération d'unités accouplées par deux jusqu'à huit. Il est indifférent pour le rhythme qu'on dise *un deux*, | *trois quatre*, | *cinq six*, | *sept huit*, | ou *Lauda*, | *Sion*, | *Salva* | *torem*. Il y a, dans l'un et dans l'autre, numération et somme : numération, par la progression jusqu'à huit; somme, parce que le nombre huit embrasse la progression jusqu'à huit. Par ce moyen, la cadence se faisant sentir par la numération des

syllabes accouplées deux à deux dans un même rhythme jusqu'à huit, et de huit en huit dans les tercets, il en résulte une marche cadencée et soutenue qui se fait à pas égaux, avec des divisions ou pauses commodes pour l'oreille, pour l'esprit, pour les objets, pour la respiration; c'est-à-dire, qui exerce suffisamment l'oreille, l'esprit, les poumons, et qui les exerce sans les fatiguer. Cette application peut se faire à tous nos vers français sans exception, parce qu'ils sont tous dans le cas de l'exemple latin :

Fortune, dont la main couronne
Les forfaits les plus inouïs, etc.

Il suit de tout ce que nous avons dit jusqu'ici 1.° qu'un rhythme, en général, n'est qu'une durée terminée, et aisée à comparer avec une autre durée semblable ou différente; 2.° que le rhythme le plus petit est au moins une mesure de deux temps, parce qu'un seul temps n'est qu'un élément de mesure, et non une mesure; 3.° qu'il y a des rhythmes de trois, de quatre, de cinq, de six, de sept, de huit temps, et au-delà; 4.° que les rhythmes les plus

longs doivent se mesurer par les besoins combinés des poumons, de l'esprit, de l'oreille, et par la nature des objets exprimés dans le discours. Voilà la nature et la règle des rhythmes, que l'art a su varier de mille manières et selon les différens caprices du goût. Considérons maintenant ce que les mètres ont ajouté aux rhythmes.

II. *Du Nombre considéré comme Mètre.*

Les premiers poëtes, qui n'employaient que le rhythme dans leur versification (1), s'aperçurent, par la pratique

(1) *Poema nemo dubitaverit imperito quodam initio fusum, et aurium mensura, et similiter decurrentium spatiorum observatione esse generatum; mox in eo repertos esse pedes.* Quint. IX, 4. « Il en est de la prose comme de la poésie, « qui, sans art et sans règle dans ses commence- « mens, ne doit sa naissance qu'à l'oreille seule « et à la répétition fortuite des mêmes cadences « également rangées d'espace en espace. » Trad. de l'abbé Gédoyn. Cicéron avait pensé de même: *Neque enim ipse versus ratione est cognitus, sed natura atque sensu, quem dimensa ratio docuit, quid acciderit. Ita notatio naturæ et animadversio peperit artem. Sed in versibus res est apertior; quanquam etiam, a modis quibusdam cantu remoto, soluta esse videatur oratio, maxi-*

du chant, que les syllabes longues ne se conciliaient pas toujours avec les sons brefs, ni les syllabes brèves avec les sons allongés et soutenus, quelque compensation que pût y mettre une oreille délicate et exercée. Le remède

---

meque id in optimo quoque eorum poetarum qui λυρικοὶ *a Græcis nominantur: quos cum cantu spoliaveris, nuda pæne remanet oratio. Quorum similia sunt quædam etiam apud nostros, velut illa in Thyeste,*

Quemnam te esse dicam? qui tarda in senectute;

et quæ sequuntur: quæ nisi quum tibicen accessit, orationi sunt solutæ simillima. Il ajoute: *At comicorum senarii propter similitudinem sermonis sic sæpe sunt abjecti, ut nonnunquam vix in eis numerus et versus intelligi possit.* Orat. XXIII, 182, 183. « La découverte même « du nombre poétique, de ce qu'on appelle « *vers*, n'est point due au raisonnement, mais « au sentiment: la raison n'a fait autre chose que « réfléchir sur ce que le sentiment avait pro- « duit. Elle a fait connaître en quoi consiste la « cadence: de cette observation est né l'art. Il « est vrai que le nombre est plus sensible dans « les vers que dans la prose, quoique certains « vers ressemblent, quand on ne les chante « point, au discours ordinaire: cela se remar- « que principalement dans les meilleurs poëtes « lyriques; leur versification ne paraît qu'une « simple prose, lorsqu'elle n'est point soutenue « par le chant. On en peut trouver des exem- « ples parmi nos poëtes comme parmi les Grecs; « témoin ce vers de la tragédie de Thyeste dans « Ennius,.... et les autres qui suivent, dans les-

à cet inconvénient était de faire correspondre les sons du chant avec les syllabes en ce qui concerne la quantité prosodique, les sons longs avec les syllabes longues, les brefs avec les brèves : alors il fallut non seulement compter les syllabes, mais les mesurer, c'est-à-dire évaluer les temps qu'on mettait à les prononcer ; ce qui entraîna quatre opérations.

La première fut d'estimer, en général, la valeur d'une syllabe brève et celle d'une syllabe longue. La brève fut estimée un temps ; elle ne pouvait en avoir moins, puisque le temps est un instant. La longue fut estimée deux temps ; il fallait bien qu'elle en eût un au moins de plus que la brève.

La seconde opération fut d'évaluer en particulier toutes les syllabes de la langue, et de les décider brèves, ou longues, ou douteuses, afin de pouvoir les

---

« quels, sans l'accompagnement de la flûte, « tout serait fort approchant de la prose. Pour « ce qui est des vers de six pieds dont les comi- « ques se servent, ils sont si peu élevés, à cause « de la ressemblance qu'ils ont avec les discours « ordinaires, qu'à peine y aperçoit-on quelque « vestige de nombre et de versification. » Tr. de «l'abbé Colin.

employer selon une valeur précise et reconnue telle.

La troisième opération fut de composer les pieds, ou mètres simples, qui devaient entrer dans la composition des grands mètres, qu'on appelle *vers*.

Pour cette troisième opération, il fallut considérer d'abord les temps dans les rhythmes simples : ils ne pouvaient y être que de deux manières, en nombre pair ou en nombre impair, c'est-à-dire par deux ou par trois, tout rhythme qui a plus de trois temps pouvant se résoudre dans ces deux premiers. Ensuite on y considéra les syllabes, qui ne pouvaient être aussi dans le rhythme simple qu'en nombre pair ou en nombre impair, c'est-à-dire deux pour le rhythme de deux temps, et trois pour le rhythme de trois temps. Les anciens jugèrent à propos de se borner à ce nombre de syllabes pour les pieds ou mètres simples : *Quidquid supra tres syllabas habet, id ex pluribus est pedibus*(1). C'est Quintillien qui le dit.

En combinant les rhythmes simples

(1) *Inst. Or.* IX, 4. « Tout ce qui passe trois « syllables est fait de plusieurs pieds. » Géd.

avec les mètres simples, il s'est trouvé qu'au lieu de deux rhythmes on en eut trois (1), et qu'au lieu de deux mètres on en eut huit, parce que le nombre et la qualité des syllabes donnaient lieu à un rhythme de quatre temps et à huit combinaisons de mètres simples.

Il y eut le rhythme de deux temps, qui ne put porter qu'un seul mètre, le pyrrique, de deux syllabes brèves : ce rhythme, le plus simple de tous, fut le premier reconnu et employé; peut-être même fut-il long-temps le seul, parce que le frapper et le lever du rhythme à trois temps suppose plus de réflexion et d'étude.

Le rhythme de trois temps porta trois sortes de mètres : *l'iambe*, d'une syllabe brève et d'une longue; *le trochée*, d'une longue et d'une brève; *le tribraque*, de trois brèves.

Le rhythme de quatre temps porta *le spondée*, de deux syllabes longues; *le dactyle*, d'une longue et deux brèves;

---

(1) Le rhythme étant marqué par deux syllabes longues avant l'évaluation des syllabes, il fallut, après l'évaluation d'une syllabe longue pour deux temps, que les deux syllabes longues eussent un rhythme de quatre temps.

l'*anapeste*, de deux brèves et une longue; enfin l'*amphibraque*, d'une longue entre deux brèves.

Toutes ces petites mesures, taillées ainsi et figurées chacune à leur manière, comme des matériaux, pour entrer dans la bâtisse du vers, furent nommées indifféremment par les versificateurs anciens, *rhythmes*, *nombres*, *espaces*, *mètres*, *pieds*. On en voit la raison; elles furent nommées *rhythmes*, *nombres*, *espaces terminés*, parce qu'elles contenaient une durée fixe, marquée par la pulsation de deux ou de trois syllabes, comme par le lever et le frapper du pied; elles furent nommées *mètres*, parce que la quantité prosodique des syllabes y était mesurée et déterminée; elles furent nommées *pieds*, parce que le vers semblait courir ou danser sur ces mètres ou rhythmes, comme les animaux dansent sur leurs pieds. Mais il faut observer que, les noms de *rhythme*, *de nombre et de mètre* se donnant indifféremment aux grands espaces composés de petits, et aux petits qui entrent dans la composition des grands, le nom de *pied* ne se donna jamais qu'aux mètres simples

et tout au *plus* aux doubles faisant partie d'un vers, et que celui de *vers* ne se donna jamais au pied, ni à aucune partie qui ne fût pas un vers complet (1).

La quatrième opération qui restait aux versificateurs, après avoir déterminé et composé les mètres simples, était de fixer l'étendue des vers, de déterminer les sortes de pieds dont les vers seraient remplis, et enfin la manière dont ils seraient terminés. Les inventeurs se donnèrent d'abord libre carrière sur ces trois points : ils firent des essais, ils risquèrent des combinaisons de toute espèce ; mais il ne resta de ces combinaisons que celles qui furent constamment approuvées par l'o-

(1) « Souvenez-vous bien, dit St. Augustin « (*l.* 2, *de Musica*), que tout mètre est rhythme, « et que tout rhythme n'est pas mètre ; » parce que rhythme est le genre, mètre l'espèce : que « tout vers est mètre, et que tout mètre n'est « pas vers ; » parce que le vers est toujours un tout, et que le mètre est quelquefois tout, quel- « quefois partie : « enfin que tout vers est rhy- « thme et mètre » (il entend tout vers grec ou latin); parce que tout vers est une étendue fixe, coupée en portions symétriques, ce qui fait le rhythme, et qu'il est rempli de pieds ou de syllabes évaluées, chez les Latins, ce qui fait le mètre.

reille, et consacrées par l'imitation et par l'usage. C'est de là que nous sont venus l'hexamètre, le pentamètre, l'iambique et ses espèces, les lyriques, etc.

Ainsi l'hexamètre, par exemple, fut décidé de vingt-quatre temps; c'est son étendue fixe. Il fut rempli de deux sortes de pieds, du spondée et du dactyle seulement; ce qui lui donna depuis treize syllabes jusqu'à dix-sept, sans rien changer à son rhythme, parce que, malgré cette variation dans le nombre des syllabes, ce sont toujours les mêmes mesures, le même nombre de temps. Il fut terminé par un dactyle et un spondée, qui, par un retour constant et uniforme au même point de l'espace parcouru par l'oreille, avertissent que le vers va être accompli, et qu'il l'est. Il en fut de même des autres vers, chacun selon son espèce.

Ainsi tout versificateur grec ou latin eut devant lui une étendue donnée, partagée en mesures aussi données, et à remplir par des pieds ou mètres donnés. L'étendue donnée fit la ligne simple, commune à la prose et à la poésie; les mesures données firent le vers rhythmique; les mètres donnés

firent le vers métrique. D'où il suit qu'il peut y avoir deux sortes de vers proprement dits : le rhythmique, qui est une suite cadencée de syllabes comptées plutôt qu'évaluées ; tels sont nos vers français : et le vers métrique, qui est une suite cadencée de syllabes évaluées plutôt que comptées, et quelquefois l'un et l'autre; c'est la versification des Grecs et des Latins. L'un est, comme l'autre, une étendue, un espace fixé, rempli, terminé; mais ils le sont chacun selon des lois particulières, qui leur donnent l'un sur l'autre des avantages et des désavantages réciproques, dont nous avons dit un mot dans le premier volume (1).

III. *Du Nombre pris pour Chute ou Cadence finale.*

Le nombre, considéré comme chute ou cadence finale, consiste dans les quatre ou cinq dernières syllabes du rhythme ou de l'espace que parcourt le vers ou la période, c'est-à-dire dans les syllabes qui précèdent le repos final. Comme les sons de ces syllabes

(1) Pag. 175. Voy. le chapitre entier.

sont les derniers qui frappent l'oreille, et que celle-ci se repose pour ainsi dire sur eux, *ibi sedes orationis;* l'art, dirigé par la nature même, a voulu que ces sons fussent choisis avec plus de soin que les autres, afin que le repos de l'oreille fût plus agréable. C'est pour cela que, dans la poésie, il n'y a point d'espèce de vers qui n'ait pour finale le pied ou le mètre dominant dans l'espèce; c'est le spondée dans le vers hexamètre, l'iambe dans l'iambique. Il y a le même art pour la prose: il n'y a pas un genre d'oraison ou de style qui n'ait ses chutes propres et caractéristiques, qui lui donnent de l'élévation plus ou moins; il n'y a pas une période, pas un membre de période qui n'ait également la sienne, selon son caractère.

IV. *Du Nombre considéré comme Mouvement.*

Enfin le mot *nombre* se prend quelquefois pour le mouvement: c'est l'effet pour la cause. On peut se faire une idée juste de ce mouvement par celui du chant musical, qui est tantôt plus lent et tantôt plus vite, selon la

lenteur ou la vitesse avec laquelle on frappe le rhythme, selon le plus ou le moins qu'il y a de brèves ou de longues, selon que les espaces sont étendus plus ou moins.

Il était nécessaire d'expliquer ces quatre significations du mot *nombre* avant que d'en montrer l'usage et l'effet dans l'oraison ; ce que nous allons faire dans les chapitres qui suivent.

CHAPITRE III.

De l'usage des Nombres considérés comme Espaces.

Le premier langage des hommes fut celui de la prose : on se contenta d'abord du service qu'elle rendait en établissant le commerce réciproque des sentimens et des pensées. Lorsqu'elle fut assez affermie dans ses principes et assez riche en mots et en tours pour recevoir des grâces, on observa que, parmi les différens orateurs, il y en avait qui, sans dire de meilleures choses, étaient plus intelligibles, plus touchans, et par conséquent plus persua-

sifs que les autres : l'analyse faite, on trouva qu'une partie de leur secret était dans la déclamation, dans la mélodie, dans l'harmonie, et dans la distribution des espaces et des repos, faite de manière que l'auditeur écoutât sans fatigue et sans ennui.

Ce fut un certain Thrasymaque qui, le premier, en fit un point d'observation : le sophiste Gorgias en montra la pratique dans les phrases antithétiques, dans les désinences semblables, dans les espaces symétriques ; mais il le fit avec tant d'affectation et tant d'éclat, qu'Isocrate, qui vint après lui, tout amateur qu'il était de la symétrie, fut obligé d'en modérer l'usage (1).

On calculait depuis quatre cents ans les nombres oratoires chez les Grecs, qu'on ne s'en doutait pas encore chez les Romains ; et lorsqu'ils furent connus chez ces derniers, il se trouva des critiques qui en blâmèrent l'usage. Cicéron les réfute : ce qu'il dit pourra s'appliquer à ceux de nos lecteurs qui révoqueront en doute l'art et l'effet des

---

(1) Voyez Cicéron dans son Orateur, chap. XXI, 178.

nombres dans l'oraison. Il cite Isocrate, Théodecte, Aristote, Théophraste, qui ont étudié, enseigné, pratiqué cet art (1). Aujourd'hui l'autorité de Cicéron nous suffit.

Les espaces sont nécessairement dans toute espèce de discours par l'institution même de la nature : nous l'avons dit. Mais comme tout ce qui est naturel est susceptible d'être perfectionné par l'art, l'art a pu ajouter aux espaces naturels le choix, la précision, la variété : il l'a fait dans la musique ; de la musique, il l'a porté dans la poésie ; enfin, de la poésie, il là porté dans la prose soutenue.

Dans la poésie, le premier vers ou la première strophe sert de règle à tout ce qui suit ; mais c'est une règle invariable, inflexible. Tous les vers de Virgile, tous ceux d'Homère sont de vingt-quatre temps, ni plus ni moins. Si, dans la poésie lyrique, il se fait un assortiment de diverses espèces de vers, le premier assortiment sert de règle à ceux qui le suivent.

---

(1) Voy. l'Orateur, chap. xx, et les notes de l'abbé Colin à ce sujet.

Il n'en est pas de même dans la prose. Elle emploie les espaces comme la poésie, elle emploie les mêmes qu'elle; mais elle les entremêle, les grands avec les petits, pour les déguiser et les varier. Elle les place sans ordre et sans règle trop apparente, ne laissant quelquefois que des empreintes légères pour les marquer dans la prononciation, *impressiones quasdam;* des vestiges à peine sensibles dans la progression des idées, *gradus occultos:* c'est Quintilien qui les appelle ainsi.

Ce rhéteur en donne un exemple qui fait sentir sa pensée. Il trouve quatre repos ou espaces marqués par le rhythme dans cette période: *Animadverti, judices, omnem accusatoris orationem in duas divisam esse partes.* Il marque le premier repos après *judices,* le second après *orationem,* le troisième après *duas,* le quatrième après *partes. Tamen et duo prima verba, et tria proxima, et deinceps duo rursus ac tria suos quasi numeros habent spiritum sustinentes.* Ces nombres ou espaces sont si naturels, qu'on les retrouvera dans la traduction. « J'ai observé, « Messieurs, que tout le plaidoyer de

« mon adversaire pouvait se réduire à « deux points (1). »

Il y a des cas où ces espaces sont marqués beaucoup plus sensiblement, comme dans l'amplification : *Sed hanc (gravem) eloquentiam, quæ cursu magno sonituque ferretur, quam suspicerent omnes, quam admirarentur, quam se assequi posse diffiderent* (2). Ils le sont encore plus dans l'antithèse par le contraste des idées : *Efficit numerum ipsa concinnitas*. En voici un exemple que Cicéron cite lui-même : *Conferte hanc pacem cum illo bello, hujus prætoris adventum, cum illius imperatoris victoria, hujus cohortem impuram cum illius exercitu invicto*, etc. Voilà des nombres qui ne consistent que dans la symétrie des espaces : *Ergo et hi numeri sint cogniti* (3).

Ces trois exemples sont plus que suffisans pour faire connaître les espaces dans lesquels la prose se renferme : ils sont tous marqués par la coupe des objets, par celle des idées, et par la respiration ; et si l'oreille y

(1) Voy. Quint. IX, 4. (2) *Or.* XII, 97.
(3) Voy. tom. IV, pag. 159.

entre pour sa part, comme cela est juste, c'est en se réunissant aux mêmes points que l'esprit et la respiration, selon la nature des objets.

Il n'en est pas tout à fait de même dans la poésie, où l'oreille a des droits à part. Aux espaces naturels dans lesquels elle se renferme, aussi bien que la prose, la poésie ajoute une nouvelle enveloppe tout artificielle qui resserre son langage dans un rhythme purement musical et indépendant du sens des mots. Par exemple, si on lit ces vers comme une oraison : *Nam quid dissimulo? aut quæ me ad majora reservo? Num fletu ingemuit nostro? num lumina flexit? Num lacrymas victus dedit, aut miseratus amantem est? Quæ quibus anteferam* (1)? on y trouvera tous les espaces qu'on a vus dans les exemples en prose que nous avons cités il y a un moment. Mais ces mêmes espaces sont encore enchâssés dans d'autres espaces prescrits par l'oreille seule, indépendamment du sens : ce sont les espaces du vers, espaces tous symétriques par leur égalité, et partageant aussi toute

(1) Virg. *Æneid.* IV, 368.

discours de Didon en portions égales pour l'oreille, quoiqu'il soit partagé en portions inégales pour le sens et pour la respiration.

De cette observation il suit que les espaces exigés par l'esprit, par les objets, par la respiration, par l'oreille, sont absolument les mêmes dans la prose et dans la poésie : c'est une loi de la nature. Mais qu'à cette loi l'art en ajoute une autre dans la poésie : c'est que tous ces espaces, conservés tels qu'ils sont, soient encore enchâssés dans telle ou telle mesure fixe, que l'oreille a déterminée, et que le poëte suit de vers en vers, sans s'en écarter jamais, soit que cette mesure concoure avec le sens, ou qu'elle n'y concoure pas. Ainsi l'oreille seule porte dans la poésie deux mesures : l'une naturelle, qui concourt avec le sens ; l'autre artificielle, qui fait abstraction du sens, et qui n'observe que le rhythme musical. La première n'a d'autre règle que le sentiment et l'instinct ; l'autre a une règle technique, une sorte de patrón ou de modèle, qui réduit tous les espaces à une mesure uniforme.

Ainsi la différence du vers à la prose, quant aux espaces, consiste en ce que

les vers sont des mesures fixées en rigueur et remplies de mots choisis selon certaines règles établies par l'art, et que la prose ne connaît de mesures que celles du goût et de l'instinct. Mais comme c'est l'étude du goût et de l'instinct qui a produit l'art, il s'ensuit que les espaces du vers doivent être fondés sur les mêmes principes que ceux de la prose ; et, réciproquement, comme les espaces choisis pour les vers sont les plus beaux et les plus agréables de tous les espaces, il s'ensuit encore que les espaces de la prose ne peuvent que gagner, s'ils se ressentent de l'art.

Ces mêmes observations peuvent s'appliquer à l'éloquence française. Nous avons des vers de douze syllabes, de dix, de huit, de sept, de six, de deux. Si on juge avec discernement d'une période nombreuse, on verra que la partie du nombre qui consiste dans les espaces sera à peu près conforme aux espaces de notre versification. J'en présenterai ici un exemple de Fléchier (1), en avertissant le lecteur de prononcer

(1) Voyez aussi tom. IV, première partie, sect. 2, chap. 9 et 10.

les mots comme on les prononce dans la prose, c'est-à-dire sans en faire sortir les syllabes muettes ; il trouvera alors partout les espaces qui plaisent dans nos vers :

1. *Je me trouble, Messieurs.*
2. *Turenne meurt :*
3. *tout se confond ;*
4. *la fortune chancelle,*
5. *la victoire se lasse,*
6. *la paix s'éloigne,*
7. *les bonnes intentions des alliés se ralentissent,*
8. *le courage des troupes*
9. *est abattu par la douleur*
10. *et ranimé par la vengeance,*
11. *tout le camp demeure immobile.*
12. *Les blessés pensent à la perte qu'ils ont faite,*
13. *et non aux blessures qu'ils ont reçues :*
14. *les pères mourans*
15. *envoient leurs fils pleurer*
16. *sur leur général mort.*
17. *L'armée en deuil est occupée*
18. *à lui rendre les devoirs funèbres ;*
19. *et la renommée, qui se plaît*
20. *à répandre dans l'univers*
21. *les accidens extraordinaires,*

22. *va remplir toute l'Europe*
23. *du récit glorieux de la vie de ce prince,*
24. *et du triste regret de sa mort.*

Voilà vingt-quatre repos ou demi-repos qui sont vers; il n'y en a point qui passent douze syllabes. Parmi les six premiers, il y a en qui sont moins longs que nos plus petits vers réguliers; mais la règle qui n'admet point de vers au-dessous de six syllabes est purement arbitraire, et ne fait loi que dans la poésie soutenue et rigoureuse. Pour le septième, si on compte les temps comme on prononce,

1 2 3 4 5 6
Les bonnes | inten | tions des |
7 8 9 10 11 12
alliés | se ra | lentissent,

il ne lui manque que le repos de l'hémistiche. Il en est de même dans celui-ci, qui sera de dix syllabes, si on ne scande point le vers, et de douze, s'il est scandé : *Les blessés pensent à la perte qu'ils ont faite.*

Tous les autres sont de véritables vers, si on les mesure de cette sorte : car le vers, au moins chez nous, n'est autre chose qu'un espace fixé, et rem-

pli de syllabes dont on compte les pulsations, sans en évaluer les temps.

Parmi les espaces que nous venons de présenter, il y en a pour la respiration, d'autres pour les repos de l'esprit : ils sont sensibles ; on ne les contestera point. Mais ceux de l'oreille ne sont pas si manifestes ; par exemple, ceux-ci :

Les pères mourans
envoient leurs fils pleurer
sur leur général mort.

Cependant ils le sont autant que dans ces vers de Mme Deshoulières :

Assise au bord de la Seine
Sur le penchant d'un coteau,
Là bergère Célimène
Laisse paître son troupeau.

La rime, dira-t-on, marque ici les repos. Il est vrai qu'elle les marque plus sensiblement ; mais ils ne laissent pas d'être sensibles sans cela :

Assise au bord de la Seine
Sur le penchant d'un coteau,
La bergère Timarette
Laisse paître ses brebis.

Il n'y a plus de rimes, et toutefois il

y a encore des repos pour l'oreille, et ces repos sont marqués par une certaine séparation des objets.

Voici l'exorde d'un sermon du Père Bourdaloue sur la Résurrection : *Surrexit ; non est hic : ecce locus, ubi posuerunt eum.*

*Ces paroles sont bien différentes
de celles que nous voyons communément gravées
sur les tombeaux des hommes.
Quelque puissans qu'ils aient été,
à quoi se réduisent
ces magnifiques éloges
qu'on leur donne,
et que nous lisons
sur ces superbes mausolées
que leur érige la vanité humaine?
A cette inscription:*
Hic jacet.
*Ce grand,
ce conquérant,
cet homme tant vanté dans le monde
est ici couché sous la pierre
et enseveli dans la poussière,
sans que tout son pouvoir
et toute sa grandeur
l'en puissent tirer.*

Il en est bien autrement
à l'égard de Jésus Christ.
A peine est-il enfermé
dans le sein de la terre,
qu'il en sort dès le troisième jour,
victorieux et triomphant.
Au lieu donc que la gloire des grands du siècle
se termine au tombeau;
c'est dans le tombeau que commence
la gloire de ce Dieu homme.
C'est, pour ainsi parler,
dans le centre de la faiblesse
qu'il fait éclater toute sa force,
et jusqu'entre les bras de la mort
qu'il reprend par sa propre vertu
une vie bienheureuse et immortelle (1).

On doit se souvenir que le principe que nous voulons vérifier est que la prose doit avoir à peu près les mêmes espaces et les mêmes repos que ceux que la versification donne à la poésie : or, de tous ces espaces, il n'y en a pas un qui ne soit dans les termes marqués

(1) Toute la prose de Molière est dans le goût de ces deux exemples.

pour la poésie ; de sorte que la différence qu'il y a entre notre prose et notre poésie ne consiste pas tant dans la différence des espaces que dans la liberté qu'on a de les changer à tous momens dans la prose (1), au lieu que dans les vers le premier espace ou le premier assortiment sert de modèle aux suivans.

CHAPITRE IV.

Comment les Nombres ou Espaces doivent être distribués dans l'Oraison.

EXAMINONS maintenant comment ces espaces ou nombres doivent être distribués dans l'oraison.

Dans la poésie, c'est ordinairement le premier espace qui sert de règle aux autres. Dans la prose, les espaces sont

---

(1) *Orator sic illigat sententiam verbis, ut eam numero quodam complectatur, et adstricto et soluto : nam quum vinxit modis et forma, relaxat et liberat immutatione ordinis, ut verba neque alligata sint quasi certa aliqua lege versus, neque ita soluta, ut vagentur.* Cic. *de Or.* III, 44.

indépendans les uns les autres : pourvu qu'ils ne passent point certaines bornes, c'est assez. La prose, dit Quintilien, n'est qu'emprisonnée; mais la poésie est outre cela enchaînée.

En général, tous les espaces dont la combinaison fait quelque symétrie sont agréables. Tantôt c'est l'égalité :

Cet homme tant vanté dans le monde
est ici couché sous la pierre
et enseveli dans la poussière.

Tantôt c'est un espace inégal entre deux qui sont égaux :

Les pères mourans
envoient leurs fils pleurer
sur leur général mort.

Quelquefois il y a progression ascendante :

Ce grand,
ce conquérant,
cet homme tant vanté dans le monde.

Quelquefois la progression est en sens renversé :

1. *A quoi se réduisent ces magnifiques éloges qu'on leur donne,*
2. *et que nous lisons sur ces superbes mausolées que leur érige la vanité humaine ?*
3. *A cette inscription :*
4. Hic jacet.

Cette progression renversée marque quelquefois la vivacité :

Direz-vous que je me sentais coupable ? Mais ce que j'avais fait, bien loin d'être un crime, était une très-belle action.

Que je craignais d'être condamné par le peuple ? Il ne s'est point agi de son jugement ; et s'il m'eût jugé, je m'en serais tiré avec un double honneur.

Que les gens de biens m'ont refusé leur appui ? Cela est faux.

Que j'ai craint la mort ? C'est une injure.

De toutes ces combinaisons, il n'y en a point qui ait plus de dignité que celle qui présente la progression ascendante : c'est elle qui élève le style, qui lui donne cette abondance mêlée de force et de chaleur.

Les Grecs et les Latins ont été si

amoureux de cette progression, qu'ils en ont porté l'agrément jusque dans les mots. Il y a dans Homère des vers qui commencent par un monosyllabe, de manière que tous les mots deviennent plus longs à mesure qu'ils s'éloignent du premier :

Ὦ μάκαρ Ἀτρείδη, μοιρηγενὲς, ὀλβιοδαίμον.

Cette espèce de vers a même un nom particulier : on l'appelle *ropalique*, du mot grec ῥόπαλον, qui signifie une *massue*, parce que la massue est petite par un bout, et qu'elle va toujours en grossissant jusqu'à l'autre bout.

Voici une période de Cicéron dont les chutes sont ropaliques, si on peut les appeler ainsi : on pourra les attribuer au hasard, si on veut ; cependant, si l'on songe à l'attention qu'avait cet orateur sur les chutes de ses phrases, on aura peine à croire qu'il n'en ait rien vu.

Nam, quum in ipso beneficio vestro tanta magnitudo est,
Ut eam complecti oratione non possim,
Tum in studiis vestris tanta animorum declarata est voluntas,

Ut non solum calamitatem mihi detraxisse,
Sed etiam dignitatem auxisse videamini (1).

Quelque belle et agréable que soit la progression ascendante, la variété l'est encore plus. Il faut tâcher de concilier les différens agrémens. On peut réserver cette progression pour certaines pensées qui ont de l'éclat, qui doivent être plus développées que les autres; et employer les intervalles égaux, les décroissans, quelquefois même rompre les symétries pour les préparer. En un mot, il faut disposer tout de manière que d'un côté on évite l'affectation et la pédanterie, et que de l'autre les repos se répondent et se diversifient. Il faut que les objets se suivent sans se confondre, que l'esprit travaille toujours et se repose de proche en proche, que l'oreille soit frappée et menée par des chutes variées et symétriques, enfin que la respiration soit libre sans être lâche, que l'auditeur soit toujours en

(1) *Ad Quir. post red.* 2.

haleine et dans cet exercice insensible qu'on peut appeler l'attention machinale.

On pèche en cette matière par les deux excès : il y a obscurité et embarras, quand il y a trop peu de repos ; il y a affectation, quand il y en a trop, ou qu'ils sont trop symétriques. Par exemple, c'est faute de repos suffisans qu'on ne se retrouve qu'avec peine dans la seconde de ces deux phrases : *C'est une opinion presque généralement établie qu'on peut, sans esprit, se faire une grande réputation dans les armes.* Voilà la première. Voici la seconde : *Mais je n'en suis pas plus disposé à croire que des machines auxquelles l'usage des réflexions est inconnu puissent exercer avec succès un des arts dans lesquels il importe plus de réfléchir.* Il y a quelques repos dans cette phrase, mais il n'y en a pas assez, et ils ne sont pas assez sensibles ; les objets sont comme enchevêtrés les uns dans les autres : c'est une confusion, un mélange dont l'esprit ne se tire qu'avec peine ; et si le lecteur ne se donnait à lui-même la liberté de respirer où le besoin le prend, il serait en

grand danger d'être hors d'haleine en arrivant au bout.

S'il y a trop de repos, ou qu'ils soient trop symétriques ou trop brillans pour le genre dans lequel on les emploie, alors le discours devient comme un tableau en mosaïque, où il paraît tiré, empesé, roide à force d'être régulier; ou enfin il y a une espèce de mascarade qui travestit le genre, et fait figurer en grotesque les nombres d'appareil avec les choses simples, ou les grandes choses avec les nombres simples et négligés. On le sentira dans l'exemple que je vais citer. C'est un disciple de Thalie à qui on veut donner des préceptes de son art. On lui dit, en parlant du comédien :

Il faut que sa voix,
propre en même temps
à maîtriser l'attention,
à exciter de grands mouvemens,
puisse donner
à la véhémence du discours
la mâle vigueur,
à l'élévation des sentimens
la noble fierté,
à la vivacité de la douleur
l'éloquente énergie

qui leur sont nécessaires
pour nous frapper,
pour nous saisir
et pour nous pénétrer.
Ce n'est pas assez qu'elle ébranle ;
il faut qu'elle transporte.
Ce n'est pas assez qu'elle impose ;
il faut qu'elle subjugue.
Ce n'est pas assez qu'elle touche ;
il faut qu'elle déchire.

Voilà ce que les Latins auraient appelé *numerus luxurians*, le luxe des nombres. Cicéron n'aurait pas manqué d'appliquer ici les deux vers de Lucilius ;

Quam lepide lexeis composta, ut tesserulæ omnes
Arte, pavimento, atque emblemate vermiculato ?

On croit avoir fait des merveilles quand on a entassé symétrie sur symétrie. et que toutes les pensées sont en compartimens ; et il se trouve qu'au lieu d'une élocution noble, libre, vigoureuse, on n'a qu'un style affecté et un brillant puéril.

CHAPITRE V.

Du Nombre oratoire considéré selon ses autres acceptions.

I. Comme Chute ou Cadence finale.

Tout espace, pour être bien marqué, doit avoir un commencement et une fin bien déterminée. Le commencement d'une période est assez évident par lui-même ; mais, quand plusieurs espaces font partie d'une même période, le commencement de chaque espace ne peut être bien marqué que quand la fin de l'espace précédent est bien marquée par sa désinence.

L'oreille ne peut pas s'y tromper dans la poésie : outre qu'elle est avertie par le sens, qui tombe souvent avec les vers, elle l'est encore par les mètres caractéristiques ou par les rimes qui la frappent invariablement à la fin de chaque espace rhythmique, et qui lui disent que le vers est achevé. D'ailleurs, comme tous les espaces sont égaux, l'oreille sait toujours à quel point elle

en est de sa course, et pressent la désinence qui va tomber au point nommé : c'est la règle même qui la conduit.

Il n'en est pas ainsi dans la prose, où l'oreille se conduit elle-même sans autre règle que le sentiment : il faut que le sentiment seul décide de la période, du membre de la période, de l'incise, de leur étendue proportionnelle, et de leur désinence propre, eu égard à ce qui précède et à ce qui suit.

C'est ce sentiment ou ce goût qui donne à chaque phrase le ton qui lui convient, et qu'on sent dès le premier mot : *Déjà frémissait dans son camp.* Un commencement si fier ne peut avoir une finale molle ou traînante. C'est lui qui soutient ce ton, qui le remplit jusqu'au bout ; c'est lui qui coupe les phrases selon le besoin, qui en fait des compartimens figurés, qui les fait croître ou décroître, qui les rend parallèles, qui les croise, qui les entasse, qui semble quelquefois les jeter confusément pour en tirer un plus grand effet. Enfin c'est le sentiment qui choisit les finales, qui les rend plus ou moins éclatantes, et qui les varie selon le caractère de la pensée et le lieu où elle se

trouve ; et, quand il est exquis, il ne s'y trompe jamais : nous sentons en français la différence d'une finale féminine ou d'une masculine.

Les anciens croyaient être aidés dans cette partie de l'art par la détermination de leurs pieds. Ils pouvaient dire : le double trochée est majestueux, *comprobavit ;* le péon est éclatant, *desinite ;* l'iambe est vif ; le dactyle est pompeux, le spondée grave, le molosse vaste et enflé. Mais quand il s'agissait de l'application de ces prétendues règles, l'art ne leur disait rien ; ils étaient obligés de s'en rapporter, de même que nous, à leur oreille seule, parce que seule elle pouvait sentir ce qui restait de la mesure à remplir. Aussi les grands maîtres, qui faisaient les règles dans la spéculation, rassuraient-ils les écrivains dans la pratique : *Neque vos pæon aut herous ille conturbet.* Prenez les nombres à peu près comme ils se présenteront : *Ipsi occurrent orationi ; ipsi se offerent, et respondebunt non vocati* (1). Il suffit de savoir en général qu'il y a un

(1) *De Orat.* III, 49.

art, et que, pour en pratiquer les règles, il s'agit d'écarter ce qui pourrait détruire ou offusquer les nombres plutôt que de les chercher eux-mêmes, ou de les choisir avec inquiétude.

Cette observation de Cicéron prouve que nous n'avons pas eu tort, dans cette partie, de nous en tenir à des généralités. Il faut, disons-nous, que les chutes soient naturelles, qu'elles soient variées, qu'elles ne soient ni trop relevées ni traînantes.

Ce n'est pas pourtant que les nombres de notre prose ne puissent être aussi dirigés par quelques règles dans les syllabes qui précèdent le repos. Il y a chez nous des mots plus ou moins sonores, plus ou moins longs, plus ou moins graves, plus ou moins vifs dans leurs finales. Les pénultièmes longues suivies d'un *e* muet ont en général un son plus moelleux, plus développé, comme *funèbre*, *éclore*, *charmante*. Les finales masculines ont plus de force et plus d'éclat, comme *clarté*, *valeur*, *vertu*. Pour connaître les unes et les autres en détail, il suffit de parcourir les rimes de quelqu'un de nos poëtes, quel qu'il soit.

C'est à l'orateur à faire son choix, selon que l'exige la matière qu'il traite, ou la pensée même qu'il présente, ou enfin la variété, laquelle n'est jamais plus nécessaire que dans cette partie. Mais cette variété est ordinairement amenée par les objets mêmes, et par les mots qui les expriment, comme dans cet exemple : *Le juste* regarde sa vie, *tantôt comme la fumée qui* s'élève, *qui s'affaiblit* en s'élevant, *qui* s'exhale *et s'évanouit* dans les airs; *tantôt comme l'ombre qui* s'étend, se rétrécit, se dissipe, sombre, vide, et disparaissante figure (1).

De même qu'il y a des demi-repos et des repos absolus, il y a aussi des demi-chutes, si j'ose parler ainsi, et des chutes finales. Rien n'est si nombreux et harmonieux que les unes et les autres dans la période que nous venons de citer ; la plupart des nombres sont imitatifs. Sans parler des mots *s'élève*, *s'exhale*, *se retrécit*, qui offrent des nombres variés selon les pensées, que d'art dans ces deux incises placées à la fin des nombres, *dans les*

(1) Fléchier.

[illegible], *et sombre, vide et disparaissante figure!* Ces trois épithètes, séparées par des repos, ont, outre cela, les finales féminines, aussi bien que le substantif qui les suit.

II. *Des Mètres oratoires.*

Les espaces étant réglés par une mesure convenable, étant terminés par des désinences assorties, il ne s'agit plus que de les remplir selon les mêmes principes; car c'est toujours le même esprit et le même système. L'art a ses règles fondées sur la nature simple; et la nature simple a son instinct, qui peut être aidé par les règles de l'art. Voyons donc ce que font l'art et la nature d'abord dans la poésie, lorsqu'il s'agit de remplir les espaces ou de composer le corps du vers.

Il y a deux parties à distinguer dans le corps du vers chez les Grecs et les Latins; les mots, et les pieds. Ces deux parties doivent être tellement combinées, qu'elles se croisent mutuellement, à peu près comme les rangs de pierre qui, dans un mur bien bâti, sont croisées par celles des rangs qui sont immédiatement au-dessus ou au-dessous.

Le même croisement doit se faire dans les vers par les mots avec les mètres. Ainsi, dans ces vers, *Luctan | tes ven|| tos, tem | pesta | tesque so | noras ; Urbs an | tiqua fu | it, Tyri | i tenu | ere co | loni* (1), on voit les mètres porter sur deux mots, et enjamber de l'un à l'autre : ce qui forme dans le vers une sorte de tresse qui entrelace les mots avec les mètres et les mètres avec les mots, qui les lie les uns par les autres, et n'en fait presque qu'un seul mot ; tellement que, quand on récite bien un vers bien fait, on sent une sorte de marche cadencée, un scandement sourd qui fait rouler ensemble la mesure et les paroles. Si on n'en sent pas assez l'effet dans l'exemple que nous avons cité, on le sentira mieux dans l'exemple du contraire :

> *Urbem | fortem nuper | cepit | for-*
> *tior | hostis,*

Ce vers est insoutenable, parce qu'il tombe à chaque mot, et qu'un pied n'est pas lié avec le suivant par le mot qui le porte, ni les mots par les pieds.

---

(1) Virg. *Æneid.* I, 57, *et ib.* 16.

C'est sur cette théorie qu'a été fondée la loi des césures dans la poésie métrique; loi qu'on n'observe et qu'on ne néglige jamais sans qu'il en résulte des défauts ou des beautés musicales dans les vers.

Les anciens rhéteurs ont prétendu porter encore cette partie de l'art poétique jusque dans la prose, pour lier et soutenir la marche des périodes. Je crois que l'art peut y influer, mais précisément comme dans les finales, et rien de plus; c'est-à-dire que l'orateur ne doit pas ignorer qu'il y a en ce point une perfection à laquelle il doit tendre, et qui consiste à lier les périodes par une sorte de mélodie, laquelle, si elle est réelle et sensible, suppose toujours des mètres et des césures comme dans le vers, et en porte l'effet même dans la prose. C'est à quoi doit se borner le travail de cette partie. Qu'on prenne la période de Cicéron la plus arrondie, on y trouvera sans doute tout l'art du nombre mis en pratique; mais j'ose dire qu'il n'y a été mis que par le goût et le sentiment de l'oreille, et non par le travail de l'art. Cicéron choisissait ses mots selon la

nature de la pensée; il les posait avec réflexion et discernement, comme l'architecte qui bâtit : il jugeait les sons, mesurait les espaces, pesait les syllabes, comparait les finales, et liait le tout par une même forme, *in orbem suum*, selon qu'il convenait à la pensée et à ses circonstances. Mais cela ne s'exécutait que sous l'instinct d'une oreille exercée par la lecture des poëtes, et accoutumée, par cet exercice, à discerner finement tout ce qui a rapport à la marche des pensées et à la distinction des objets.

Telle est la nature et l'emploi des nombres, en prenant ce mot ou comme espace, ou comme mètre, ou comme chute finale. Rassemblons ces effets en peu de mots. C'est par le nombre que le discours est soutenu, lié, rempli, relevé, animé, varié.

Il est lié, parce qu'il est resserré dans des espaces terminés, presque semblables à ceux de la poésie; parce que les mètres ou rhythmes qui enjambent d'un mot sur l'autre attachent les mots les uns aux autres par un nœud invisible; parce que la finale attire tout à elle depuis le commencement de la

période jusqu'à la fin : *Quasi nodi apparent continuationis* (1).

Il est soutenu, parce qu'un pied attire un autre pied par la césure ; un espace, un autre espace par la progression ; une cadence suspendue, une autre cadence par la symétrie : ce qui donne à l'oraison du poids, de la force, de la vitesse dans sa direction, *vibrantes numeros*.

Il est rempli, parce que le nombre ne laisse rien à désirer ni à l'esprit ni à l'oreille ; c'est son effet essentiel : chaque phrase est un tout solide, arrondi, auquel rien ne manque, et qui n'a rien de trop.

Il est ennobli et relevé par les espaces, tantôt égaux, tantôt croissans, tantôt entrelacés avec symétrie ; par les pieds majestueux, le péon, le dactyle, le spondée ; par les cadences ou chutes brillantes et peu vulgaires. On en sent l'effet dans le style familier ; il ne faut qu'une gradation, qu'une finale trop soignée, pour en changer la couleur et le rendre affecté.

Il est animé et varié par les lon-

(1) Cic. *Or.* XXIV, 220.

gues et par les brèves plus ou moins multipliées, par les espaces courts ou longs plus ou moins, par les finales plus ou moins fréquentes dans le style coupé ou dans le périodique : *tum stabilis, tum volubilis*.

Enfin, si on considère les nombres comme des espaces terminés et d'une étendue convenable, ils mettent à l'aise l'esprit, l'oreille, la respiration de celui qui parle et de celui qui écoute ; ils présentent les objets nettement séparés ; ils lient les phrases par des rapports symétriques, ils les font croître ou décroître selon les circonstances, et les varient de manière que le goût est satisfait ; ils préparent l'action du déclamateur, et donnent aux gestes leurs temps, leurs degrés, leurs variations, leurs inflexions, leurs repos.

Si on considère les nombres comme des chutes préparées avec art, ce sont comme des pointes acérées au bout d'une flèche, qui donnent du poids, de la portée aux pensées, et qui en assurent la direction. Quand tous les sons se trouvent liés ensemble par une juste mélodie, et qu'outre cela on les attache à une finale vive et frappante, il en résulte ce que Sénèque appelle *pu-*

gnatorius mucro : toutes les phrases sont autant de traits qui portent loin, et qui font brèche.

Enfin, si on considère le nombre comme une suite de mètres, c'est-à-dire de brèves et de longues, c'est lui qui hâte plus ou moins la composition. On lit une histoire tranquillement : l'esprit se promène sans gêne ; il voyage comme dans un vaisseau. Mais un plaidoyer, un sermon vigoureux nous entraîne de force ; il a dans l'argumentation et dans l'amplification une impétuosité, une course leste et hardie qui double l'effort et renverse l'ennemi.

Tous ces effets ne sont point sensibles dans la prose familière, parceque, pour être sentis, il faut qu'ils soient portés à un certain degré : *Sermo vulgi est extra numerum.* Cependant les espaces y sont, les finales, les mètres ; mais ils s'y rencontrent plutôt qu'on ne les y met : *Ut non quæsitus esse numerus videatur, sed secutus.* Les nombres de la prose familière sont à ceux de la prose soutenue ce que ceux de la prose soutenue sont à ceux de la poésie. Dans la poésie, c'est une danse légère où tous les pas sont

figurés et liés par la cadence pour le plaisir des danseurs mêmes et de ceux qui les voient : dans la prose soutenue, c'est une marche militaire, qui se fait d'un pas uni et ferme, pour joindre la grâce à la force, et les augmenter l'une par l'autre : dans le style familier, c'est la marche d'un homme qui voyage pour affaire, ou qui se promène par amusement. La prose simple est négligée, décousue ; c'est une eau qui se répand : *inculta, dissipata, fluens* : la prose soutenue est une eau pressée et resserrée dans ses bords, qui coule directement et sans obstacle, *prono alveo* : la poésie est une eau qui jaillit, et qui prend toutes sortes de formes selon les caprices de l'art et du goût. La prose familière est trop faible et trop lâche pour le service ; la poésie est trop contrainte par ses chaînes ; la prose soutenue garde un juste milieu : *Perspicuum est numeris adstrictam orationem esse debere, carere versibus* (1).

On voit assez par cette récapitulation

(1) Cic. *Orat.* XXIII, 186. « La prose, sans « avoir la cadence des vers, est enchâssée dans « les nombres. » Trad. cit.

quel est l'effet des nombres par rapport au mouvement de l'oraison, qui n'est lui-même que le résultat général des effets particuliers des espaces, des chutes, des mètres prosodiques. Nous ne pourrions, si nous en voulions faire un article à part, que répéter ce que nous venons de dire.

D'où on peut, ce me semble, conclure que rien n'est si important à l'orateur que de savoir employer, comme il convient, les nombres, puisqu'ils renferment une grande partie de ce degré d'élocution, de cette verve demi-poétique, qui mérite seule le nom d'éloquence.

CHAPITRE VI.

De l'Harmonie oratoire, et premièrement de l'Harmonie des Mots.

L'HARMONIE des sons, considérés comme signes, est l'accord des sons avec les choses signifiées : elle consiste en deux points ; 1.° dans la convenance et le rapport des sons, des syllabes, des mots, des nombres, avec les objets

qu'ils expriment ; 2.° dans la convenance du style avec le sujet. La première est l'accord des parties de l'expression avec les parties des choses exprimées ; l'autre est l'accord du tout avec le tout. Commençons par l'harmonie des sons.

Les sons, sans être figurés en mots, peuvent fournir à l'homme, soit par leur nature, soit par leur durée, une sorte de langage inarticulé, pour exprimer, au moins jusqu'à un certain point, un certain nombre de choses. Voici comme on le prouve.

Si les hommes n'avaient d'autre moyen que le geste pour se communiquer entre eux leurs idées, ils imiteraient la figure et le mouvement des objets qu'ils voudraient représenter : ils élèveraient la main pour désigner le ciel, ils l'abaisseraient pour signifier un lieu profond ; ils peindraient par imitation le cheval qui court, l'arbre qui tombe. Supposé qu'au lieu du geste ils n'eussent que la voix seule, et tout au plus les premières combinaisons des élémens que nous avons dites être communes à tous les hommes, croit-on qu'ils ne trouveraient pas moyen de se parler par

ces sons ? Lorsque le besoin serait pressant, l'organe de la voix agirait de toute sa force, et ferait entendre des sons vifs, perçans, sourds, rapides, traînans, roulans, éclatans, tous figurés par les différentes impressions qu'ils recevraient en passant par le gosier, sur la langue, à travers les dents, sur les lèvres, et le tout en conformité des qualités de l'objet qu'il s'agirait de désigner.

Ce langage n'est pas tout en supposition, puisqu'il a une partie de son existence dans les enfans, qui emploient souvent des sons imitatifs pour exprimer des objets dont ils ne savent pas encore les noms, et que dans la déclamation théâtrale il n'y a pas une seule scène où il n'y ait des choses qui ne s'expriment que par les tons de la voix et les sons imitatifs.

Ces sons imitatifs sont fondus dans toutes les langues ; ils en sont comme la base fondamentale : c'est le principe qui a engendré les mots. On les retrouve dans une infinité de termes de toutes les langues : c'est ainsi qu'on dit en français, *gronder*, *murmurer*, *tonner*, *siffler*, *gazouiller*, *claquer*, *briller*, *piquer*, *lancer*, *bourdonner*, etc.

L'imitation musicale saisit d'abord les objets qui font bruit, parce que le son est ce qu'il y a de plus aisé à imiter par le son ; ensuite, ceux qui sont en mouvement, parce que les sons, marchant à leur manière, ont pu par cette manière exprimer la marche des objets. Enfin, dans la configuration même et dans la couleur, qui paraissaient ne point donner prise à l'imitation musicale, si l'imitation ne trouve point de rapports analogiques avec le grave, l'aigu, la durée, la lenteur, la vitesse, la douceur, la dureté, la légèreté, la pesanteur, la grandeur, la petitesse, le mouvement, le repos, etc., le cœur en trouve entre les sentimens produits par l'un et par l'autre. La joie dilate, la crainte rétrécit, l'espérance soulève, la douleur abat : le bleu est doux, le rouge est vif, le verd est gai. De sorte que, par ce moyen, et à l'aide de l'imagination et du rapport des sentimens, presque toute la nature a pu être imitée plus ou moins, et représentée par les sons ; d'où je conclus que le premier principe pour l'harmonie est d'employer des mots ou des phrases qui renferment par leur douceur ou par

leur dureté, par leur lenteur ou leur vitesse, l'expression imitative qui peut être dans les sons.

Tous les grands poëtes s'en sont fait une règle; Homère et Virgile l'ont suivie partout. S'il s'agit de peindre un athlète dans le combat, les vers s'élèvent, se courbent, se dressent, se brisent, se hâtent, se roidissent, s'allongent, à l'imitation de celui dont ils représentent les mouvemens.

S'agit-il de bâillemens, d'hiatus, de peindre quelque monstre à cinquante gueules béantes:

Quinquaginta atris immanis hiatibus hydra
Sævior intus habet sedem (1).

Faut-il peindre les cris douloureux qui se perdent dans les airs, les cliquetis des chaînes:

Hinc exaudiri gemitus, et sæva sonare
Verbera, tum stridor ferri, tractæque catenæ (2).

J'en appelle à ceux qui ont de l'oreille: ne trouvent-ils pas dans ces vers le langage inarticulé et naturel dont nous parlons?

Il en est de même de ceux-ci de Racine:

---

(1) Virg. *Æneid.* VI, 576.
(2) *Ibid.* 557.

Jusqu'au fond de nos cœurs notre sang s'est glacé ;
Des coursiers attentifs le crin s'est hérissé.
Cependant, sur le dos de la plaine liquide,
S'élève à gros bouillons une montagne humide :
L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,
Parmi des flots d'écume, un monstre furieux.
Son front large est armé de cornes menaçantes ;
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes :
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux ;
Ses longs mugissemens font trembler le rivage ;
Le ciel avec horreur voit ce monstre sauvage ;
La terre s'en émeut, l'air en est infecté ;
Le flot qui l'apporta recule épouvanté.

Phèdre, act. V. *sc.* 6.

Sang glacé, crin hérissé, s'élève à gros bouillons ; l'onde approche, se brise ; son front large est armé ; sa croupe se recourbe : tous ces mots ont le caractère imitatif.

Citerai-je Despréaux, qui parle ainsi d'un jeune poëte?

Sa muse *déréglée* en ses vers *vagabonds*.

Et ailleurs :

Ses chanoines *vermeils* et *brillans* de santé
S'engraissaient d'une longue et sainte oisiveté :

Lutr. I, 19.

Le premier de ces deux vers est riant, clair ; l'autre est lent et paresseux.

Ce poëte en a une infinité qui ont ce degré de perfection (1).

Pour sentir tout l'effet de cette harmonie, qu'on suppose les mêmes sons dans des mots qui exprimeraient des objets différens : elle y paraîtra aussi déplacée que si on s'avisait de donner au mot *siffler* la signification de celui de *tonner*, ou celle d'*éclater* à celui de *soupirer*, et ainsi des autres.

La durée des sons peut contribuer aussi à l'expression. Les Grecs et les Latins avaient sur nous cet avantage, que certaines de leurs voyelles étaient plus longues qu'aucunes des nôtres. Cette longueur était si considérable, qu'ils avaient inventé des lettres exprès pour l'exprimer, quoique ce fût le même son : on le voit dans l'*oméga*, qui a le même son que l'*omicron*. Ces longues contribuaient beaucoup à caractériser certaines expressions musicales, parce qu'il est évident que plus un son est bref, plus il est sec ; que plus il est long, plus il est aisé de le faire plein, nourri, sonore. Nous avons nos lon-

---

(1) Voyez tome I, pag. 188 et suiv.

gues à notre manière, et par comparaison avec les brèves : nous en avons même d'aussi longues presque que celles des Latins, comme *fantôme*, *blême;* mais nous en avons peu. En récompense nous avons l'avantage des très-brèves, qui nous servent admirablement pour peindre par imitation la vivacité : nous en avons même qu'on ne prononce presque pas, comme dans *entêtement*, *cacheté*, etc.; de sorte que, si nous avons moins que les Grecs et les Latins ce qui peint la lenteur du mouvement, nous avons, par retour, plus qu'eux ce qui peint la vitesse et la rapidité.

La longueur des mots a le même effet dans le discours que la longueur des sons. Mais notre langue n'a point de désavantage de ce côté-là, parce que, outre que nos mots ne sont par eux-mêmes ni trop courts ni trop longs, nos articles, nos prépositions, nos auxiliaires, quoique séparés dans la grammaire, ne le sont point dans le discours ; ils ne font qu'un mot avec le mot principal : l'unité de l'idée qu'ils représentent les identifie. Ainsi on prononce comme un seul mot, *je*

chante, *j'ai chanté*, *la gloire*, *des vainqueurs* : les articles et les pronoms sont des pièces d'attache dont les inflexions dans les autres langues sont l'équivalent.

Telle est l'harmonie qui convient aux mots pris séparément, *singulis*; il y en a une autre encore qui leur convient, lorsqu'on les considère comme liés entre eux, *collocatis*.

De même que tous les objets qui sont liés entre eux dans l'esprit le sont par un certain caractère de conformité ou d'opposition qu'il y a dans quelqu'une de leurs faces, de même aussi les phrases qui représentent la liaison de ces idées doivent en porter le caractère. Il y a des phrases plus douces, plus légères, plus harmonieuses, selon les mots qu'on a choisis, selon la place qu'on leur a donnée, selon la manière dont on les a ajustés entre eux : quelque fine que paraisse cette harmonie, elle produit un charme réel dans la composition; un écrivain qui a de l'oreille la sent, et ne la néglige pas. Cicéron y est exact autant que qui que ce soit : *Etsi homini nihil est magis optandum, quam prospera, æquabilis*,

perpetuaque fortuna, secundo vitæ sine ulla offensione cursu; tamen, si mihi tranquilla et placata omnia fuissent, incredibili quadam et pœne divina, qua nunc vestro beneficio fruor, lætitiæ voluptate caruissem (1). Toute cette période est d'une douceur admirable; nul choc désagréable de consonnes, beaucoup de voyelles, un mouvement paisible et continu que rien n'interrompt, et qui semble aidé et entretenu par tous les sons qui la remplissent.

Voici un exemple d'une construction dure, par laquelle on peint des préparatifs de guerre :

Ut belli signum Laurenti Turnus ab arce
Extulit, et rauco strepuerunt cornua cantu,
Utque acres concussit equos, utque impulit arma;
Extemplo turbati animi : simul omne tumultu
Conjurat trepido Latium, sævitque juventus
Effera. Ductores primi, Messapus, et Ufens,
Contemtorque deum Mezentius, undique cogunt
Auxilia, et latos vastant cultoribus agros (2).

Cette suite de sons s'accorde parfaitement avec le sujet; elle est aussi dure, aussi escarpée qu'elle peut l'être : *Lau-*

(1) *Ad Quir. post red.* 1.
(2) Virg. *Æneid.* VIII, *init.*

renti Turnus, *ab arce extulit*, *rauco strepuerunt*, *utque acres*, et dans le même vers, *utque impulit*, etc. Cet appareil de guerre n'a pas trop un objet déterminé pour l'imagination ; mais l'idée générale produit un sentiment d'horreur auquel l'imagination prête une sorte de figure, et dont l'art imitateur représente au moins quelque partie. Nous avons présenté des exemples français de cette harmonie dans le tome précédent, première partie, sect. 2, chap. 9 et 10.

CHAPITRE VII.

De là seconde sorte d'Harmonie.

La seconde espèce d'harmonie est celle du ton général, soit de l'écrivain qui compose, soit de l'acteur qui déclame, avec le sujet pris aussi en général et dans sa totalité. De même qu'on ne doit point réciter d'un ton comique les vers de Corneille, ni d'un ton héroïque ceux de Molière, a moins qu'on ne veuille faire une parodie ; de même

aussi il faut rendre à chaque sujet le style qui lui appartient :

Descriptas servare vices, operumque colores,
Cur ego, si nequeo ignoroque, poeta salutor ?

Quand je dis le sujet, c'est le sujet revêtu de toutes ses circonstances : il n'en faut qu'une, quelque légère qu'elle soit, pour le changer, par la raison que mille et un ne font pas mille.

L'essentiel est donc, pour éviter la parodie, de bien connaître le sujet qu'on traite, d'en sentir le poids, l'étendue, les degrés de dignité : cela fait, il faut lui donner les pensées, les mots, les tours, les phrases qui lui conviennent.

Il y a bien de la différence entre le style élevé et le style simple : les anciens ont marqué cette différence par rapport à leurs langues ; mais je ne vois point de rhéteur moderne qui ait essayé de la faire sentir dans nos écrivains français. Présentons-en d'abord quelques exemples.

Voici comme Mme de Sévigné raconte la mort de Turenne, dans une lettre à son gendre (1) : « C'est à

(1) Paris, 31 juillet 1675.

« vous que je m'adresse, mon cher
« comte, pour vous écrire une des
« plus fâcheuses pertes qui pût arriver
« en France ; c'est celle de M. de Tu-
« renne, dont je suis assurée que vous
« serez aussi touché et aussi désolé que
« nous le sommes ici. Cette nouvelle
« arriva lundi à Versailles : le roi en a
« été affligé, comme on doit l'être de la
« mort du plus grand capitaine et du
« plus honnête homme du monde ;
« toute la cour fut en larmes, et M. de
« Condom pensa s'évanouir. On était
« prêt d'aller se divertir à Fontaine-
« bleau : tout a été rompu. Jamais un
« homme n'a été regretté si sincère-
« ment : tout ce quartier où il a logé,
« et tout Paris, et tout le peuple était
« dans le trouble et dans l'émotion ;
« chacun parlait et s'attroupait pour
« regretter ce héros. Je vous envoie
« une très-bonne relation de ce qu'il a
« fait quelques jours avant sa mort.
« Après trois mois d'une conduite toute
« miraculeuse, et que les gens du mé-
« tier ne se lassent pas d'admirer, vous
« n'avez plus qu'à y ajouter le dernier
« jour de sa gloire et de sa vie. »

Voilà un morceau bien écrit, mais

dans le style le plus simple : la matière par elle-même est grande ; mais le genre dans lequel on la traite est le plus petit de tous. Il faut donc que la matière s'abaisse et se réduise au niveau du genre : c'est la règle. Comment s'y réduit-elle ?

Le premier privilége du genre épistolaire est la liberté. En conséquence, on a pu mêler avec la matière des circonstances qui ne tiennent qu'à la personne, soit qui écrit, soit à qui on écrit : *C'est à vous, comte,... dont je suis assurée que vous serez aussi touché et aussi désolé que nous le sommes ici.*

En second lieu, il y a plusieurs phrases communes : *une des plus fâcheuses pertes qui pût arriver en France ; affligé de la mort du plus honnête homme du monde ; on était prêt d'aller se divertir à Fontainebleau, tout a été rompu ; je vous envoie une très-bonne relation ; les gens du métier.*

Les grands mots sont évités. Il y a *le plus grand capitaine ;* mais le reste de la phrase, qui tient du trivial, rabaisse ce mot, *et le plus honnête homme du*

monde. Le terme *héros* n'a rien d'emphatique, ni d'affecté; il le fallait pour M. de Turenne.

Les chutes sont toutes négligées; *aussi désolé que nous le sommes ici; tout a été rompu*.

Enfin (et c'est, je crois, le caractère le plus marqué du style simple) il n'y a ni mélodie marquée, ni harmonie soutenue, ni nombre sensible; tout est négligé; un membre n'attire pas un autre membre: il n'y a point de progression dans les idées, dans les phrases; tout y ressemble à des gens épars, plutôt qu'à des soldats rangés.

On va voir le contraste dans le morceau de Fléchier que je vais citer. Cet orateur est en chaire; il parle sur la matière la plus touchante, la plus élevée (c'est la mort d'un héros qui sauvait l'état), en présence de l'assemblée la plus respectable d'un grand royaume. Ira-t-il se mettre lui-même dans son récit? causera-t-il sans façon comme avec un ami? laissera-t-il sortir ses mots, ses pensées, ses phrases, sans y faire attention?

« Déjà frémissait dans son camp
« l'ennemi confus et déconcerté; déjà

« prenait l'essor, pour se sauver dans
« les montagnes, cet aigle dont le vol
« hardi avait d'abord effrayé nos pro-
« vinces. Ces foudres de bronze, que
« l'enfer a inventées pour la destruction
« des hommes, tonnaient de tous côtés
« pour favoriser et pour précipiter cette
« retraite; et la France en suspens atten-
« dait le succès d'une entreprise qui, se-
« lon toutes les règles de la guerre, était
« infaillible. Hélas! nous savions tout
« ce que nous pouvions espérer, et nous
« ne pensions pas à ce que nous devions
« craindre.... O Dieu terrible, mais
« juste en vos conseils, sur les enfans
« des hommes, vous disposez et des
« vainqueurs et des victoires.... Vous
« immolez à votre souveraine grandeur
« de grandes victimes, et vous frappez,
« quand il vous plaît, ces têtes illustres
« que vous avez tant de fois couronnées.

« N'attendez pas, Messieurs, que
« j'ouvre ici une scène tragique; que je
« représente ce grand homme étendu
« sur ses propres trophées; que je dé-
« couvre ce corps pâle et sanglant,
« auprès duquel fume encore la foudre
« qui l'a frappé; que je fasse crier son
« sang comme celui d'Abel, et que

« j'expose à vos yeux les tristes images « de la religion et de la patrie éplo- « rée.....

« Je me trouble, Messieurs. Turenne « meurt ; tout se confond : la fortune « chancelle, la victoire se lasse, la paix « s'éloigne, les bonnes intentions des « alliés se ralentissent..... L'armée en « deuil est occupée à lui rendre les de- « voirs funèbres ; et la renommée, qui « se plaît à répandre dans l'univers les « accidens extraordinaires, va remplir « toute l'Europe du récit glorieux de la « vie de ce prince, et du triste regret « de sa mort (1). »

Cet exemple suffit pour fournir toutes les différences du ton élevé avec le ton bas et simple. Qui croirait que Mme de Sévigné a dit la même chose, et qu'elle a pris à peu près les mêmes tours ? Si on y regarde de près, on verra la conformité. Mais quelle différence dans les pensées, dans les mots, dans les phrases ! Entrons dans les détails.

1.° Fléchier emploie des sons mâles, vigoureux, assez fournis de conson-

(1) Voyez tome IV, p. 190 et suiv.

nes ; les mots sont longs, harmonieux : *déconcerté, montagnes, provinces, enfans des hommes, souveraine grandeur, trophées, foudre, images de la religion éplorée*, etc. Tout est noble et majestueux.

2.° Il emploie les termes les plus énergiques, c'est-à-dire, ceux qui peignent la chose à l'imagination en même temps qu'ils la font entendre à l'esprit : *frémissait, prenait l'essor.... cet aigle dont le vol hardi, ces foudres de bronze... tonnaient, la France en suspens attendait*, etc.

3.° Il y a des tours singuliers et hardis : *Deja frémissait... l'ennemi, déjà prenait l'essor*, etc. Ces constructions sont inusitées dans le style simple.

4.° Les grandes figures ; l'exclamation, *Hélas !* l'apostrophe, *O Dieu terrible*, etc. ; les antithèses marquées : *vous disposez et des vainqueurs et des victoires*. Le ton simple n'a point cet air animé, ces éclats qui portent avec eux l'action même de l'orateur qui déclame : on sent qu'il est en chaire, on l'entend, on voit son geste.

5.° L'amplification règne partout ; c'est-à-dire que l'orateur présente ses

idées plusieurs fois chacune, mais chaque fois avec quelque accroissement de grandeur et de force : *Déjà frémissait.... déjà prenait l'essor*, etc. Dans le style simple on se contente de dire la chose une fois : *M. de Condom pensa s'évanouir ; on était prêt d'aller se divertir à Fontainebleau ; tout a été rompu.*

6.° Il y a la distribution et la progression des nombres ; c'est-à-dire qu'il choisit dans ses phrases les intervalles les plus majestueux, et qu'il les fait croître avec une certaine proportion :

1. *N'attendez pas, Messieurs, que j'ouvre ici une scène tragique ;*

2. *que je représente ce grand homme étendu sur ses propres trophées* ;

3. *que je découvre ce corps pâle et sanglant, auprès duquel fume encore la foudre qui l'a frappé ;*

4. *que je fasse crier son sang comme celui d'Abel, et que j'expose à vos yeux les tristes images de la religion et de la patrie éplorée.* Voilà quatre membres qui vont tous en croissant : c'est ce que nous avons appelé la progression ascendante des nombres ou

des intervalles dans lesquels une phrase est renfermée. Cette distribution, qui se trouve presque partout dans le haut style, présente à l'esprit une sorte de pyramide qui a sa pointe et sa base, et forme une figure qui réunit à la fois la variété et l'unité.

Il y a autant de nombres dans la lettre de Mme de Sévigné que dans l'oraison de Fléchier; mais l'orateur les a plus gradués, plus égaux, plus lançant, plus brillans. Mme de Sévigné ne parle point à trois temps; elle dit la chose tout uniment, seulement pour la dire. Fléchier amplifie la pensée; il étale de l'appareil, il veut imposer à celui qui l'écoute. Mme de Sévigné ne songe point à choisir les mots, à faire des chutes imitatives. Fléchier n'oublie rien de ce qui peut donner à son discours de la force, de la grandeur, de l'éclat. Il songe non seulement à lier, à serrer les sons dans ses périodes, mais encore à les faire tomber de manière que la chute soit agréable pour l'oreille et pour l'esprit; c'est-à-dire, qu'il pense à donner à son discours l'éclat des *nombres*, en prenant ce mot dans le second sens que nous lui avons donné ci-dessus,

et qui est le sixième caractère du style élevé.

7.° Les chutes de phrases sont plus sensiblement marquées, plus préparées, plus variées que dans le style simple. *Scène tragique* est dur et sifflant, *propres trophées* est sonore et vigoureux, *la foudre qui l'a frappé* est fort et sec; *tristes images de la religion et de la patrie éplorée* est doux, triste, un peu traînant à cause de la dernière syllabe d'*éplorée* qui finit en mourant.

Fléchier ne pouvait dire que M. de Turenne était *le plus honnête homme du monde*, que sa mort était *une des plus fâcheuses pertes qui pût arriver*, que *les gens du métier* admiraient ce qu'il avait fait. De même, si Mme de Sévigné eût employé les grands mots, les figures, les inversions, l'harmonie soutenue, l'amplification, les nombres triplés, elle n'eût point fait une lettre.

Ces excès sont aisés à éviter, parce que les extrêmes sont assez éloignés l'un de l'autre pour qu'on ne s'y jette point alternativement; mais il y a des degrés moins sensibles, des genres plus

voisins, quoique entièrement séparés, dans lesquels on prend le change. Un tragique fait des vers épiques, quelquefois même lyriques ; un comique s'oublie, et fait du tragique. Chacun a son goût personnel, et croit bon pour les autres ce qu'il aime pour soi. Il faudrait que l'auteur qui compose fût en quelque sorte identifié avec le sujet qu'il traite ; qu'il ne pensât, qu'il ne s'exprimât que par lui : et le plus souvent c'est le sujet qui parle par l'auteur ; il prend la couleur de l'homme, et perd au moins une partie de la sienne. Si le sujet faisait seul la loi dans la composition, on verrait chaque idée, chaque objet en prendre le ton, à mesure qu'il arrive, et se fondre dans le tableau, de manière qu'il y fît variété sans rompre l'unité : les grandes choses s'abaisseraient sans se dégrader, les petites s'éleveraient sans perdre leur simplicité. C'est par ce moyen qu'Homère, Virgile, Despréaux, Racine et La Fontaine sont devenus les modèles du beau ; et c'est par le moyen opposé que Lucain et Sénèque, et quelques autres qu'on pourrait citer, sont des exemples du contraire.

De ces deux espèces d'harmonie, la première, qui est l'accord des sons avec les objets, ne se trouve guère que dans la poésie, et surtout dans la haute poésie, parce que, les poëtes personnifiant dans leur enthousiasme tout ce qui est dans la nature, donnant à tout du mouvement et de l'action, et une action vive, l'imitation y est plus aisée à pratiquer, et les ressemblances plus sensibles. Dans les autres genres, où il s'agit autant de raisonner que de peindre, cette harmonie est beaucoup moins fréquente et moins remarquable : tout se réduit presque à la mélodie et à la seconde espèce d'harmonie.

CHAPITRE VIII.

Conséquences de ces principes sur le Nombre et l'Harmonie.

Toutes ces observations nous mènent naturellement à une vérité que Denis d'Halicarnasse a établie dans les deux derniers chapitres de son livre sur l'Arrangement des Mots, « que la prose » (il entend la prose oratoire et soutenue)

« doit être aussi travaillée et aussi ser-
« rée que les vers, et les vers aussi cou-
« lans que la prose (1). »

J'ai tâché jusqu'ici de faire sentir que la prose demandait autant de soin et de travail que les vers en ce qui concerne 1° la mélodie ou la liaison mutuelle des sons, des mots, des phrases, des périodes; 2° l'harmonie ou l'accord de ces mêmes sons, de ces mots, de ces périodes avec le sujet et ses circonstances; 3° enfin les nombres ou les espaces, qu'il faut distribuer, terminer, varier, combiner au gré de l'oreille et de l'esprit, et cela sans le secours de ces formes techniques qui fixent le poëte dans le travail de la versification, et qui mettent, pour ainsi dire, le goût de l'oreille sous la direction des règles de l'art (2) : d'où il suit

---

(1) *Est poeta eo laudabilior, quod virtutes oratoris persequitur, quum versu sit adstrictior.* Cic. *Or.* IX, 67. « Le poëte n'est digne de « louange qu'autant qu'il sait s'élever aux per- « fections de l'éloquence malgré l'assujettisse- « ment et la contrainte de la versification. » Trad. de l'abbé Colin.

(2) *Quo etiam difficilius est oratione uti quam versibus : quod illis certa quædam et definita lex est, quam sequi sit necesse ; in dicendo au-*

que toute prose bien faite est vers à peu de chose près, c'est-à-dire aussi travaillée et aussi serrée que les vers. Il reste à expliquer comment les vers seront prose, c'est-à-dire aussi aisés et aussi coulans que la prose; ce qui peut se faire en deux mots.

La prose et la poésie, qu'on envisage ordinairement comme deux langages différens, ne sont l'une et l'autre qu'un courant de pensées revêtues d'expressions : la nature et l'art influent pareillement, quoique inégalement, sur l'une et sur l'autre. La prose, qui semble libre de sa nature, a pourtant ses chaînes dans l'expression, comme on l'a vu ci-devant. A son tour, la poésie, qui semble resserrée par des règles plus étroites, quant à l'expression, rentre dans ses droits de liberté, lorsqu'il ne s'agit que des pensées : elle est aussi libre que la prose dans tout ce qui concerne l'étendue, la suite, la

tem nihil est propositum, nisi aut ne immoderata, aut angusta, aut dissoluta, aut fluens sit oratio. Cic. *Or.* XXIII, 197. « C'est pourquoi il « est plus difficile de bien placer les nombres « dans la prose que dans les vers, parce que les « vers sont assujettis à des lois qu'il faut néces-

disposition, les variétés des périodes, des membres, des incises; et jamais elle n'est plus parfaite que quand le naturel et la liaison des choses et des idées font oublier l'art et le technique de l'expression. Prenons un exemple.

Lorsqu'on récite les vers de Racine, et qu'on les récite bien, on serait presque tenté de les prendre pour de la prose, si on n'y ressentait pas une certaine harmonie plus marquée, et quelques cadences plus symétriques, qui semblent s'échapper du texte : « Celui qui « met un frein à la fureur des flots sait « aussi des méchans arrêter les complots. « Soumis avec respect à sa volonté « sainte, je crains Dieu, cher Abner, « et n'ai point d'autre crainte. Cependant « dant je rends grâce aux zèle officieux « qui sur tous mes périls vous fait ou-« vrir les yeux. Je vois que l'injustice en « secret vous irrite, que vous avez en-« core le cœur israélite. Le Ciel en soit « béni! Mais ce secret courroux, cette « oisive vertu, vous en contentez-vous?

« sairement suivre, au lieu qu'il n'y a rien de « prescrit pour la prose : on y évite seulement « tout ce qui pourrait rendre le discours ou « lâche, ou traînant, ou trop long, ou trop « court. » Voy. la tr. cit.

« La foi qui n'agit point, est-ce une foi
« sincère ? Huit ans déjà passés, une
« impie étrangère du sceptre de David
« usurpe tous les droits, se baigne im-
« punément dans le sang de nos rois,
« des enfans de son fils détestable ho-
« micide, et même contre Dieu lève
« son bras perfide : et vous, l'un des
« soutiens de ce tremblant état, vous,
« nourri dans le camp du saint roi Jo-
« saphat, qui sous son fils Joram com-
« mandiez nos armées, qui rassurâtes
« seul nos villes alarmées, lorsque d'O-
« chozias le trépas imprévu dispersa
« tout son camp à l'aspect de Jéhu : Je
» crains Dieu, dites-vous ; sa vérité me
« touche. Voici comme ce Dieu vous
« parle par ma bouche : Du zèle de ma
« loi que sert de vous parer ? par de
« stériles vœux pensez-vous m'honorer ?
« Quel fruit me revient-il de tous vos
« sacrifices ? ai-je besoin du sang des
« boucs et des génisses ? Le sang de vos
« rois crie, et n'est point écouté. Rom-
« pez, rompez tout pacte avec l'im-
» piété ; du milieu de mon peuple ex-
« terminez les crimes : et vous viendrez
« alors m'immoler vos victimes (1). »

(1) Athal. I, 1.

Il n'est point d'oraison qui coule avec plus de force et de liberté que cette poésie. Rien ne s'y ressent des contraintes de la rime; rien n'y est lâche, forcé, tronqué, décousu : tout est plein et lié. C'est la plus belle prose, à ne considérer que les pensées, les tours de phrases et la variété des périodes; c'est la plus belle et la plus riche poésie, à ne considérer que les expressions, l'harmonie et les nombres. Je citerais des morceaux d'épopée, s'il en était besoin; mais on sent qu'il est aisé d'en trouver des exemples frappans en ouvrant nos bons poëtes.

La *poésie lyrique*, qui fait des assortimens de différentes espèces de vers, et qui entremêle les rimes, semble s'approcher encore plus de l'aisance et de la facilité de la prose : « Ce feu sacré « que Prométhée osa dérober dans les « cieux, la raison, à l'homme apportée, « le rend presque semblable aux dieux. « Se pourrait-il, sage La Fare, qu'un « présent si noble et si rare de nos « maux devînt l'instrument, et qu'une « lumière divine pût être jamais l'ori- « gine d'un déplorable aveuglement?

« Lorsqu'à l'époux de Pénélope Mi-

« nerve accorde son secours, les Les-
« trigons et le Cyclope ont beau s'ar-
« mer contre ses jours : aidé de cette
« intelligence, il triomphe de la ven-
« geance de Neptune en vain courroucé;
« par elle il brave les caresses des Sy-
« rènes enchanteresses, et les breu-
« vages de Circé.

« De la vertu qui nous conserve
« c'est le symbolique tableau : chaque
« mortel a sa Minerve qui doit lui ser-
« vir de flambeau. Mais cette déité pro-
« pice marchait toujours devant Ulysse,
« lui servant de guide et d'appui; au
« lieu que par l'homme conduite, elle
« ne va plus qu'à sa suite, et se préci-
« pite avec lui.

« Loin que la raison nous éclaire et
« conduise nos actions, nous avons
« trouvé l'art d'en faire l'orateur de
« nos passions (1), etc. »

Qu'on ôte les rimes de cette poésie, et l'égalité trop sensible de quelques-uns de ses espaces, elle n'a plus rien qui la rende différente d'une prose serrée dans le genre élevé.

Voilà toute la pensée de Denis d'Ha-

(1) J. B. Rouss. liv. II, Od. 9.

licarnasse: il l'a vérifiée par des exemples de Démosthène, d'Hérodote, d'Homère et des autres poëtes; Bircovius l'a vérifiée par des exemples latins. Les deux exemples que je viens de citer pour la poésie, joints aux deux que j'ai cités plus haut pour la prose, suffiront pour montrer que le même principe peut avoir son application à l'éloquence et à la poésie française.

SECONDE PARTIE.

De la Construction particulière à la Langue française.

Pour répandre sur cette matière le jour dont il semble qu'elle a besoin, nous ne pouvons guère nous dispenser de dire quelque chose du génie des langues en général, afin de passer ensuite au génie particulier de la langue française, sur lequel doivent être fondées les constructions qui lui sont propres.

CHAPITRE I.

Ce qu'on entend par le Génie d'une Langue.

Nous disons qu'un mot est dans l'analogie d'une langue : nous ne disons pas la même chose du tour. Nous disons, au contraire, qu'un tour est dans le génie d'une langue : nous ne disons

pas la même chose du mot. En demander la raison, c'est demander la différence qu'il y a entre ce qu'on appelle *analogie* et ce qu'on appelle *génie* dans une langue. Nous rapprochons ici ces deux idées qu'on peut confondre, afin de les séparer plus nettement.

Le mot *analogie* signifie rapport, c'est-à-dire convenance, conformité, ressemblance, soit entre les choses, soit entre les idées, soit entre les mots qu'on dit être analogues. Il n'est pas besoin de dire que, lorsqu'on parle d'analogie dans les langues, on ne parle que de celle des mots (1).

(1) Nous ne parlons même que de l'analogie générale d'une langue prise dans sa totalité, et considérée par les caractères qui lui sont propres, et qui la distinguent de toute autre langue ; car le mot *analogie* signifie encore le rapport de convenance du son d'un mot avec l'objet qu'il exprime : ainsi *claquer*, *siffler*, *tonner*, *gronder* sont analogues avec les objets qu'ils représentent. On le prend même quelquefois pour marquer la convenance réciproque des mots d'une même famille qui s'engendrent les uns des autres : ainsi *aimer*, *amour*, *amitié*, *aimable* sont des mots analogues, parce qu'exprimant le même fonds d'idées, avec les mêmes sons principaux, ils n'y ajoutent qu'une légère modification, comme les traits individuels, qui distinguent le fils du père, le frère du frère.

Cette analogie est le rapport des sons, des mots, des terminaisons, des conjugaisons et des déclinaisons de ces mots à certaines formes adoptées par une nation, et concentrées dans son goût par l'habitude de la langue et de l'oreille, c'est-à-dire des organes qui produisent la parole ou qui la reçoivent.

Ainsi l'analogie en français aime à mettre un *e* muet à la place de l'*a* final des Latins ; *ala*, aile ; *porta*, porte. Elle change *al* en *au* ; *falsus*, faux ; *altus*, haut : *au* en *o*; *aurum*, or ; *auris*, oreille. Elle change *b* en *v*; *liber*, livre ; *caballus*, cheval ; *habere*, avoir : et quelquefois le *p*; *lepus*, lièvre; *pauper*, pauvre. Elle met souvent un *e* avant l'*s* initiale des Latins ; *spiritus*, esprit ; *spina*, épine ; *spes*, espoir. Elle ajoute l'*n* nasale à la fin des noms substantifs en *o*; *mansio*, maison ; *natio*, nation ; *cantio*, chanson. Elle s'approprie certaines finales : de *pulvis*, elle fait *poudre ;* de *molere*, moudre ; de *tener*, tendre ; de *numerus*, nombre ; de *marmor*, marbre. Elle établit une forme pour les négatifs ; *in*fini, *in*certain, *dé*plaisant, *dé*truire : pour les réduplicatifs, *re*prendre, *re*tomber : pour les

réciproques, *s'en*trebattre, *s'en*tr'aimer, etc. Telle est l'analogie concernant la formation des mots. Elle est plus sensible encore dans les déclinaisons des noms et dans les conjugaisons des verbes, parce que les déclinaisons et les conjugaisons ne sont elles-mêmes que des modèles, des espèces de moules où les noms et les verbes prennent une configuration particulière qui modifie leur signification en y ajoutant les nombres, les genres, les cas, les temps, les modes, les personnes : cela n'a pas besoin de preuve ni d'exemples.

D'où je conclus que l'analogie d'une langue, considérée dans sa totalité, est, comme je viens de dire, le rapport des sons, des mots, des terminaisons, des conjugaisons à certaines formes adoptées primitivement par une nation, et concentrées dans son goût par l'habitude des organes qui produisent ou qui reçoivent la parole. C'est ce rapport qui fait qu'on dit d'un nom propre même, aussitôt qu'on l'entend : Ce nom est flamand, anglais, allemand, polonais, italien, parce qu'on y sent l'analogie.

L'analogie, en fait de langue, est

donc l'habitude de la langue et de l'oreille : le génie, au contraire, est l'habitude de l'esprit, qui s'est accoutumé à donner ou à recevoir les idées dans tel ordre plutôt que dans tel autre. En général notre âme, dans toutes ses opérations, aime à être conduite par des rapports, parce que les rapports la soulagent, et la mènent sans effort d'un terme à un autre : quand il y a des rapports, il semble qu'elle glisse d'une idée à une autre idée ; quand il n'y en a point, il lui semble qu'elle n'y arrive que par saut. C'est pourquoi toute langue formée a eu son analogie qui la détermine en ce qui concerne la forme des mots, et son génie qui la guide en ce qui concerne l'arrangement de ces mêmes mots.

Or ce génie ne peut être que dans le caractère des hommes qui parlent une même langue, ou dans le caractère de la langue même qui est parlée. Voyons d'abord ce qu'il peut y en avoir dans la nature des hommes.

Les hommes, en ce qui leur est essentiel, sont les mêmes dans tous les lieux et dans tous les temps : ils ont tous une faculté qui pense, et une autre

qui sent; et ils communiquent à leurs pareils les mouvemens intérieurs de ces facultés par le motif du besoin. Par conséquent ils doivent tous se porter à faire cette communication par la voie la plus courte et la plus sûre : il n'en est point d'autre pour le besoin. Dès que c'est lui qui ordonne et qui parle, il va d'abord au fait; nulle distinction ni pour les pays ni pour les temps : c'est un ressort placé dans toutes les âmes, qui les agite et les secoue toutes de la même manière. Si on suppose qu'il y ait une machine au dehors qui doive en représenter les mouvemens; toutes les fois que les mêmes objets agiront sur le ressort interne, il en résultera, sinon d'aussi vives, au moins autant d'expressions dans cette machine extérieure; et elles y seront constamment arrangées selon l'ordre des secousses du ressort qui est au dedans : il n'est pas nécessaire de dire ici que cette machine extérieure est la parole. Tel est le génie des langues considérées en général. Il est certain que, si on considère la parole en général, avant que de la diviser en langue grecque, latine, française, etc., et dans l'idée de

sa perfection possible, on se la représentera suivant pas à pas l'esprit et le cœur, rendant à la lettre la pensée avec ses circonstances, la rendant avec son degré de lumière et de feu, avec ses parties, selon leurs configurations, leurs liaisons, leurs rapports, etc. Ce sera un portrait où notre âme se verra hors d'elle-même, toute entière, telle qu'elle est, dans toutes ses positions, ses modifications, ses mouvemens.

Mais si on la divise, et qu'on la considère, non comme on peut la concevoir en général, mais comme elle est réellement dans ses espèces existantes, alors on peut envisager chaque espèce par deux côtés; par le génie particulier des peuples, selon les climats qu'ils habitent, et par la forme et la constitution particulière des sons, qui constituent ce qu'on appelle une langue par opposition à une autre langue.

Il semble que, si on considère les langues du côté du génie particulier des peuples, ce sera encore le même ordre des idées, et par conséquent des expressions : toute la différence qu'on pourra y mettre se tiendra du côté du

plus ou du moins de vitesse ou de force. Les peuples qui auront plus de vivacité et de feu pourront exprimer moins de choses, et en laisser plus à deviner à leurs auditeurs, parce que, se contentant des principales idées qu'ils exprimeront fortement, ils négligeront les autres, qui pourraient les arrêter dans leur course et les empêcher d'arriver si tôt ; ceux qui auront plus de flegme ou plus de lenteur prendront tout le temps nécessaire pour laisser sortir tour à tour toutes leurs idées, principales et accessoires, avec toutes leurs circonstances : car jusqu'ici nous supposons que la langue se prête à toutes les pensées, à leurs parties, à leurs manières d'être. Or on ne voit point deux marches différentes : c'est la même, soit dans la langue idéale, soit dans la langue réelle, considérée seulement du côté du génie particulier des peuples (1) ; et il faut bien que ce soit la

(1) J'ai cru assez long-temps que le génie de la langue dépendait au moins en partie du génie de la nation ; je crois maintenant que j'étais dans l'erreur. Le génie de la langue française est dans Ville-Hardouin comme il est dans Racine : mais, dans l'un, il est offusqué par des latinismes et des

même, puisqu'il y a de bonnes raisons pour qu'elle le soit, et qu'il n'y en a aucune pour qu'elle ne le soit pas. C'est le seul besoin de celui qui parle qui règle sa langue et sa construction ; et ce maître a partout et constamment la même méthode, dont le grand et l'unique principe est l'intérêt.

C'est donc ailleurs qu'il faut aller chercher la cause des différens arrangemens des mots : on la trouvera dans la seconde manière d'envisager les langues particulières.

Les langues particulières qui existent sont toutes très-éloignées de la perfection possible et idéale : elles ont toutes le même but, qui est de placer avec clarté et justesse (ces deux qualités comprennent toute la perfection du langage), dans les esprits de ceux qui écoutent, ce qui est dans l'âme de celui qui parle. Mais il y en a qui ont moins de couleurs que les autres, ou qui les ont moins fortes, ou qui les

barbarismes ; dans l'autre, il est non seulement purgé de tout ce qui lui est étranger, mais embelli de tout ce qu'il pouvait recevoir de grâces. C'est le goût de la nation qui a changé, non le génie de la langue.

ont moins faciles à broyer, à fondre, pour produire les nuances ; ce qui doit fonder des différences entre elles.

Toutes les langues consistent dans les sons. Ces sons, étant figurés de telle ou telle manière, appartiennent à une langue ou à une autre par une certaine analogie qui les réunit et en forme un corps qui constitue la langue dans son espèce : nous venons de le dire. Or ces sons figurés sont multipliés plus ou moins ; ce qui fait abondance ou pauvreté : ils ont plus ou moins de force ; ce qui fait énergie ou faiblesse : ils ont plus ou moins de flexibilité ; ce qui produit la douceur, la clarté, la justesse.

Nous tenons la source des différences de constructions : c'est là ce qui forme le génie particulier des langues par rapport à l'arrangement des mots, et qui les oblige de s'écarter de la nature, plus ou moins, selon qu'elles y sont plus ou moins forcées par la disette, ou par la faiblesse, ou par l'inflexibilité ; et c'est là que nous trouverons la raison de la différence qu'il y a entre la construction française et la latine.

CHAPITRE II.

Du Génie particulier de la Langue française.

J'ENTENDS dire tous les jours et je lis dans tous les livres que les Latins avaient beaucoup plus d'avantage que nous. Nous sommes obligés, dit-on, de suivre toujours le même arrangement; nominatif, verbe, régime: c'est une marche éternelle qui ne varie jamais. Les Latins, au contraire, maîtres de leur construction, placent leurs mots, à leur gré, sans être asservis à aucune règle: c'est tantôt un verbe qui se montre à la tête, tantôt un adjectif, quelquefois un adverbe, selon qu'il leur plaît, sans autre loi que celle de l'harmonie.

D'autres ont pris la chose d'une autre manière, qui semblerait plus juste, si elle était fondée en raison: bien loin de plaindre la langue française d'être asservie à une construction monotone, ils la félicitent sur la clarté qu'ils prétendent que lui procure cette construc-

tion. « Dans la construction latine (dit « le Père du Cerceau, celui de tous qui « s'est exprimé avec plus de sécurité « sur cet article), pourvu que les mots « qui doivent entrer dans la composi- « tion d'une phrase s'y trouvent ras- « semblés, peu importe bien souvent « dans quel ordre on les place, et quel « rang ils tiennent : tel qu'on met à la « tête de la période figurerait souvent « aussibien, si on le renvoyait à la queue; « de sorte qu'en mettant confusément « tous les termes d'une phrase dans un « chapeau, et les tirant au hasard l'un « après l'autre, comme les billets de la « loterie, la construction s'en trouve- « rait toujours, à peu de chose près, « assez régulière. Notre langue n'ad- « met point une pareille licence, et a « sa route plus resserrée et plus gênée : « c'est ce que quelques gens lui repro- « chent comme une imperfection ; j'en « conviendrai sans peine, dès qu'on « m'aura fait voir que de parler dans « le même ordre qu'on pense, c'est un « défaut..... Pour moi j'ai cru jusqu'ici « que celui-là parlait le mieux qui se « rendait le plus intelligible, et qu'on « se le rendait d'autant plus, qu'on lais-

« sait moins à faire à la conception de « ceux à qui on adresse la parole. Le « dérangement des mots et la disposi- « tion presque arbitraire que permet « sur ce point la construction latine ont « quelque chose de fatigant pour l'in- « telligence de celui qui écoute : il faut « qu'il épelle, pour ainsi dire, chaque « mot, et qu'il mette en ordre dans son « esprit ce que nous présentons en dés- « ordre dans le discours.... au lieu que « notre langue épargne cette fatigue à « l'auditeur, en lui présentant les idées « dans l'ordre naturel qu'elles doivent « avoir.... C'est un avantage que notre « langue a sur la latine, et sur celles qui « lui ressemblent.... Je ne prétends « point par-là déprimer la langue la- « tine, que j'ai étudiée toute ma vie... « Mais il faut qu'elle cède à la nôtre « pour la régularité et la netteté de la « construction. » On sait d'avance ce qu'on doit penser de cette doctrine.

Je demande premièrement à ceux qui parlent de la sorte si nous sommes bien, nous Français, placés comme il faudrait l'être, pour juger des inversions latines et des nôtres. L'habitude est une seconde nature : il y a long-temps qu'on

l'a dit; et cela n'est jamais plus vrai qu'en matière de langue. J'écris en allant de gauche à droite, et je trouve plaisant un Hébreu qui écrit en venant de droite à gauche: « C'est vous-même qui êtes plaisant, me dit l'Hébreu. Vous ne voyez votre écriture que quand vous l'avez faite, et qu'il n'est plus temps de la réformer: votre main et votre plume vous la cachent; au lieu que nous, venant de droite à gauche, nous voyons le trait à mesure qu'il se forme. » Rions, si vous le voulez, de son raisonnement: toujours est-il vrai qu'à en juger par l'imagination, nous croyons que nos antipodes ont la tête en bas, et que c'est à nous seuls qu'il appartient de l'avoir en haut.

Il pourrait bien arriver la même chose dans la question présente, et que ce que nous croyons voir chez les autres ne fût que chez nous: examinons ce problème avec attention.

Les latins disaient, *Patrem amat filius*, ou *Filius amat patrem*, sans que ni l'une ni l'autre de ces constructions rendît le sens incertain. Nous ne pouvons rendre ces mêmes idées que d'une seule manière: *Le fils aime le père*. La

raison est que les Latins avaient des cas dans leurs noms, et que par ce moyen leurs noms pouvaient être régissans ou régis indépendamment de la place qu'ils occupaient dans la phrase. Nous, au contraire, n'ayant dans nos noms aucun caractère extérieur qui distingue le nominatif de l'accusatif, c'est-à-dire le mot *père* régissant du mot *père* régi, il est indispensable que le régissant soit avant le régi; sans quoi on courrait risque de les confondre, et par-là de mettre le désordre dans les idées. Voilà la première cause de singularité dans nos constructions : il y en a une seconde, c'est la multitude des auxiliaires.

Il y a des langues où on a trouvé le secret d'attacher aux verbes par de légères inflexions une infinité de rapports, sans multiplier les mots pour exprimer ces rapports; rapports d'action, où de passion, ou de réciprocité; rapports de temps, de lieu, de personnes, de genres, de nombres, de manière. Les Hébreux disaient dans un même mot : *J'ai enseigné, j'ai été enseigné; j'ai enseigné exactement; on m'a enseigné exactement.; on m'a or-*

donné d'enseigner, on a eu ordre de m'enseigner ; je me suis enseigné moi-même. Les Grecs et les Latins avaient une partie de ces avantages, mais ils ne les avaient pas tous.

Pour exprimer tous ces rapports, la langue française a besoin d'autant d'auxiliaires : auxiliaire pour l'actif ; c'est le verbe *avoir :* pour le passif, c'est le verbe *être.* Souvent ces deux auxiliaires ensemble, *J'ai été enseigné :* auxiliaire pour la personne, *je, tu, il ;* pour certains modes, *que.* Qu'on y ajoute l'adverbe *exactement*, le verbe français est au verbe hébreu ce que cette phrase, *un être étendu, vivant, animé, raisonnable*, est au mot *homme*, qui seul renferme toutes ces idées. Voilà une seconde raison de la différence de nos constructions ; je ne crois pas qu'il y en ait d'autres.

D'où je conclus 1.° que notre langue doit avoir, dans ces deux cas, une autre construction que les langues qui ne sont point sujettes à ces deux inconvéniens ; 2.° que notre langue doit reprendre les constructions ordinaires aux autres langues, quand elle

n'est ni dans l'un ni dans l'autre de ces deux cas.

Il est inutile, je crois, de vérifier la première de ces deux conséquences, du moins quant à ce qui concerne les cas des noms. L'exemple cité ci-dessus est sans réplique : *Patrem amat filius ; Le fils aime le père.* Je dis donc que, dans cet exemple, nous changeons la construction latine par la nécessité que nous impose le défaut de cas : cela est évident. Or on sent que cette construction revient assez souvent pour former un ordre de langage tout différent de celui des langues qui ont des cas proprement dits.

L'autre raison de différence ne se montre guère moins souvent dans nos constructions. Pourquoi donnons-nous la préférence aux actifs sur les passifs? Le passif était nombreux chez les Latins : *A me Cæsar quotidie visebatur.* Dirons-nous en français, *César était tous les jours visité par moi?* Nous disions : *Tous les jours je visitais* ou *j'allais visiter César.*

Pourquoi préférons-nous les infinitifs aux autres modes? parce qu'ils

nous débarrassent de quelques particules qui se trouveraient sur notre route. On aime mieux dire, *je viens pour vous voir*, ou *je viens vous voir*, que *pour que je vous voie*.

Pourquoi dans les oppositions ne pouvons-nous pas trancher les idées les unes par les autres, comme les Latins? parce que nos auxiliaires, nos articles, nos négatifs, divisés en deux mots, *ne*, *pas*, se mettent entre deux, et y font un cliquetis qui déplaît à l'oreille et tracasse l'esprit. *Adest vir summa auctoritate... et fide M. Lucullus, qui se non opinari, sed scire; non audivisse, sed vidisse; non interfuisse, sed egisse dicit*. Dirons-nous : « Voici un citoyen digne de foi, s'il en « fut jamais, Lucullus, qui ne dit pas « qu'il croit, mais qu'il sait; pas qu'il a « ouï dire, mais qu'il a vu; pas qu'il « était présent, mais qu'il l'a fait lui-même? » Quelle oreille pourrait y tenir? Nous disons : « Voici Lucullus qui ne « dit point, Je crois, j'ai ouï dire, j'étais « présent; mais Je sais, j'ai vu, c'est « moi qui l'ai fait. » Et nous nous acquittons par une autre sorte de viva-

cité. On voit l'étendue de l'application, et combien ces deux différences observées doivent en opérer dans la conformation des phrases.

S'il n'y a que ces deux causes de différences pour les constructions, celles-ci doivent donc être à peu près les mêmes dans les cas où ces causes ne se trouvent point : c'est la seconde conséquence. Nous revenons à l'ordre des Latins toutes les fois que nous le pouvons.

Nous n'avons en français que trois ou quatre pronoms qui ont un accusatif terminé ; nous ne les construisons pas autrement qu'à la manière des Latins. *Moi*, *toi*, *soi*, *lui*, *elle* et le relatif *qui* ont à l'accusatif *me*, *te*, *se*, *le*, *la*, *que*. Nous ne disons point, *je vois moi*, *je vois toi*, *il voit soi*, *il voit lui*, *il voit elle*; mais *je me vois*, *je te vois*, *il se voit*, *il le voit*, *il la voit* : il n'y a point de *quiproquo* à craindre.

Si nous changions notre actif en passif, comme des deux noms il y en a un qui a un caractère marqué par une particule, au lieu de dire, *le fils aime le père*, on dit, *le père est aimé par le fils*, dans le même ordre que le latin,

patrem amat filius. C'est le même principe et le même terme de l'action dans les trois phrases. La première des trois a fait un arrangement particulier, parce qu'elle n'a pu faire autrement. Les deux autres, n'étant forcées par aucune nécessité, ont suivi le même ordre, qui est le naturel : on le sent.

Mais pour le mieux sentir encore, qu'on fasse l'inversion du passif français, *par le fils est aimé le père*, qui répond à celle-ci, *le fils aime le père* : on sent la différence des deux arrangemens. *Par le fils est aimé le père* est aussi dur pour nous que *filius amat patrem* l'eût été apparemment pour les Latins. Le passif renversé nous blesse, parce que nous n'y sommes pas accoutumés, et qu'il n'est pas fondé en raison : l'actif renversé ne nous blesse pas par les deux raisons contraires.

De deux substantifs, dont l'un est régi, l'autre régissant, c'est le régissant qui marche avant l'autre, parce qu'il contient la principale idée, celle qu'on veut surtout présenter à l'esprit : *la beauté du printemps*, *la difficulté de l'entreprise*, *la grandeur de Dieu*. Les Latins suivent le même ordre ; ils

ne le renversent jamais que pour l'harmonie : nous le faisons quelquefois comme eux.

Tout nom gouverné seulement par une préposition se place en français comme en latin, tantôt au commencement, tantôt à la fin, quelquefois au milieu de la phrase; et la préposition est aussi rarement avant son régime dans l'une que dans l'autre langue : on ne dit point en français *Dieu par*, ni en latin *Deo a*.

Les adverbes se plaisent partout à côté de leur verbe, parce qu'il n'y a rien qui puisse les en détacher. Les conjonctions, les interjections, n'ayant point de raison de s'éloigner de l'ordre naturel, sont partout, dans toutes les langues, placées de la même manière.

Les adjectifs joints aux substantifs se placent tantôt avant, tantôt après eux, selon l'intérêt de celui qui parle ; et si l'intérêt ne décide pas leur place respective, elle est décidée par la raison de l'harmonie. Il y a parmi nous des adjectifs qu'on trouve toujours avant le substantif, et d'autres toujours après ; mais alors on peut les regarder comme faisant partie inséparable du subs-

tantif, comme une partie d'un mot composé de deux mots : ainsi on dit, *le Pont-neuf*, *la Place-royale*, *un père-de-famille*, *un galant-homme*, *un-bon-enfant* (1).

Nous ne dirons point que, quand il s'agit de récits, nous suivons le même ordre que les Latins : le fond des choses a partout le même arrangement. On dit partout : *Ad sepulcrum venimus, in ignem imposita est, fletur ;* « On arrive au lieu du tombeau, on la met « sur le bûcher, on pleure. » C'est, comme on voit, la même chaîne ; et s'il y a quelque différence, c'est dans l'arrangement et la figure particulière des anneaux qui forment cette chaîne.

Il en est de même des raisonnemens : on y procède partout du plus connu au moins connu ; et quelque longues que soient les périodes latines ou grecques, nous pouvons les rendre en français de la même étendue sans le moindre dérangement des conjonctions.

(1) Nous avons laissé ces traits d'union pour remplir l'idée énoncée par l'auteur ; mais la plupart des grammairiens et l'Académie elle-même les retranchent aujourd'hui dans la majeure partie des mots ainsi composés. *Not. de l'Edit.*

Par tout ce détail de preuves, il paraît certain que nous ne nous éloignons de la marche des Latins que quand les cas nous manquent, ou que les articles ou les auxiliaires trop multipliés nous embarrassent.

On pourrait objecter, en faveur de la construction française, qu'elle peint l'action telle qu'elle se fait. Le principe se remue d'abord, et ensuite se porte à l'objet qu'il atteint : ainsi on dit, *le père aime le fils*. Voilà l'ordre de l'exécution.

Mais, dans l'exécution même, la vue de l'objet, c'est-à-dire du *fils*, est nécessairement avant l'*amour du père :* on sait le vieil axiome, *ignoti nulla cupido*. La nature toute seule fait plus de chemin et plus vite que la métaphysique la plus subtile ; elle se porte sur-le-champ à la fin qu'elle se propose ; elle prend là ses motifs, ses moyens : c'est de là qu'elle part. Ainsi, quand une langue veut exprimer fidèlement les opérations et les mouvemens de l'âme, il faut qu'elle parte du même point qu'elle.

De tout ce que nous venons de dire, il semble naturel de conclure que la

langue latine doit avoir plus d'énergie, de vivacité, de feu, que la nôtre, dans certaines de ses constructions. Cependant il ne faut point croire que nous n'ayons aussi quelque avantage sur elle, du moins en certains cas : nous avons nos articles, qui mettent dans nos phrases une certaine précision, qui déterminent les objets et semblent les montrer au doigt. Par exemple, le seul mot *panis* dans cette phrase, *Panem præbe mihi*, peut être rendu de trois façons :

Donnez-moi un pain,
Donnez-moi le pain,
Donnez-moi du pain.

Les Latins n'avaient peut-être pas cette précision.

Dans les superlatifs, les Latins ne peuvent marquer la supériorité relative : *maximus* signifie *très-grand* et *le plus grand*. Cependant ces deux superlatifs en français signifient deux sortes d'excellence, l'absolue et la relative : on peut être très-grand seigneur sans être le plus grand seigneur.

Il y a même observation à faire sur les auxiliaires des verbes, qui en sont

comme les articles. Les caractéristiques des modes, des temps, des personnes, sont incorporés dans les verbes latins, *amabit, amabitur*; ils ne peuvent être séparés. Chez nous ces caractères sont séparables, *il aimera, il sera aimé* : nous en tirons avantage dans l'interrogation. Les Latins sont obligés d'avoir recours à une particule, *an amabit? amabiturne?* ou bien ils sont réduits à ne l'exprimer que par le ton de voix. Nous trouvons cette expression dans le seul dérangement du caractéristique de la personne, *aime-t-il? aimera-t-il?*

Outre cela nous pouvons, par la facilité de cette séparation, incorporer, en quelque sorte, l'adverbe dans le verbe dont il modifie la signification : *Il sera* tendrement *aimé;* ce qui a de la vivacité et de la force.

Mais, dira-t-on, nous n'avons pas l'avantage de la suspension que le verbe, renvoyé à la fin, opère si merveilleusement chez les Latins : *Tandem aliquando, Quirites, L. Catilinam, furentem audacia, scelus anhelantem, pestem patriæ nefarie molientem, vobis atque huic urbi ferrum flammamque minitantem, ex urbe vel eje-*

cimus, vel emisimus, vel ipsum egredientem verbis prosecuti sumus (1). Rien n'est si agréable pour l'esprit. Si nous n'avons point celle-là, nous en avons une autre qui peut nous en tenir lieu. Les Latins mettent plusieurs mots régis avant le verbe; nous pouvons y mettre plusieurs mots régissans: « Mais, hélas! ces pieux devoirs que l'on « rend à sa mémoire, ces prières, ces « expiations, ce sacrifice, ces chants « lugubres qui frappent nos oreilles et « qui vont porter la tristesse jusque « dans le fond des cœurs, ce triste ap- « pareil des sacrés mystères, ces mar- « ques religieuses de douleur que la « charité imprime sur vos visages me « font souvenir que vous l'avez per- « due. »

Nous ne parlons que de cette espèce de suspension, parce que c'est la seule dont les Latins puissent tirer avantage contre nous. Nous avons aussi bien qu'eux toutes celles qui naissent de la disposition de la matière, de l'arrangement et de la liaison des choses, des tours oratoires, des périodes et des fi-

---

(1) Cic. Catil. II, 1.

gures; nous avons celle des nombres, de l'harmonie, qui demande, en certains cas, une suite d'une certaine étendue, selon la manière dont une phrase s'annonce. Enfin, il n'a rien manqué à nos excellens auteurs pour se mettre au niveau des plus célèbres écrivains de l'antiquité : notre langue leur a suffi dans tous les cas et dans tous les genres; elle a également, et avec le même succès, rempli tout l'intervalle depuis la simplicité de La Fontaine et de Mme de Sévigné jusqu'au sublime de Corneille et de Bossuet.

Ne disons donc point que la langue française, peu propre à l'éloquence et à l'expression du sentiment, est faite pour instruire, éclairer, convaincre, et que le grec et le latin, au contraire, et toutes les langues à inversions sont faites pour toucher, persuader, émouvoir le cœur et les passions. La vertu de notre langue serait d'être claire, sèche, froide, et partant, dit-on, philosophique. Je n'ai garde de faire cet outrage à la philosophie, et moins encore à la langue des Corneille, des Racine, des La Fontaine, des Quinault, des Fénélon, et de la réduire à

n'être que le langage de l'esprit : ce serait en faire un autre à celle des Homère, des Sophocle, des Platon, des Virgile, des Cicéron, de leur ôter la clarté, la netteté, la précision. Mais disons en général que la construction oratoire est celle du cœur et des passions, qu'elle est celle de la nature, et que l'ordre grammatical ou métaphysique est celui de l'art et de la méthode : et tirant de là une seconde conséquence, nous disons qu'il faut en français éviter les constructions latines ou grecques, toutes les fois qu'elles peuvent nous causer de l'embarras ou nous rendre obscurs; mais que nous devons nous en rapprocher, toutes les fois que nous le pouvons sans rien perdre du côté de la clarté ni de la vivacité. Il ne serait pas difficile de prouver que nos excellens auteurs l'ont fait toutes les fois qu'ils l'ont pu, qu'ils l'ont pu souvent, et que c'est par-là qu'ils sont supérieurs aux autres écrivains.

CHAPITRE III.

Où on examine la pensée de M. Dumarsais sur la Construction oratoire.

Quand les Lettres sur l'Inversion parurent pour la première fois, il me revint que M. Dumarsais n'était nullement de mon avis : je l'avais prévu. Ce qu'il a écrit dans sa *Méthode pour apprendre la Langue latine* est précisément le contraire de ce que j'avais tâché d'établir dans ces Lettres. Il va jusqu'à faire entendre que la langue française n'a point de cas, parce qu'elle n'en a point besoin; et qu'elle n'en a pas eu besoin, parce que ses mots sont régissans ou régis par la force de leur arrangement, conforme à l'ordre naturel. J'ai cru devoir raisonner tout autrement, et j'ai dit que les mots français devaient leur qualité de régissans ou de régis à leur position, parce que, n'ayant point ce cas, ils ne pouvaient la devoir à leur terminaison. J'ai su depuis qu'il avait traité cette matière exprès et avec

plus d'étendue. Si ce morceau eût été donné au public, j'y aurais appris sans doute à rectifier mes idées : en attendant qu'il paraisse, je suis obligé de m'en tenir à ce qu'il a dit dans l'article *Construction*, inséré dans le Dictionnaire encyclopédique.

M. Dumarsais distingue trois sortes de constructions dans les langues : la construction *simple et naturelle*, qui est la même que celle que j'ai appelée grammaticale et métaphysique : la construction *figurée*, dans laquelle on emploie les figures qu'on peut appeler grammaticales ; l'ellipse, le pléonasme, la syllepse et l'hyperbate : enfin la construction *usuelle*, dans laquelle entrent les constructions simples et figurées, selon que l'usage l'ordonne ou le permet.

Il appuie sur l'hyperbate de manière à faire comprendre clairement ce qu'il pense sur la question des constructions : « L'hyperbate, c'est-à-dire « confusion, mélange des mots, est, « dit M. Dumarsais, lorsqu'on s'écarte « de l'ordre successif de la construction « simple. »

Il semble, pour le dire en passant,

qu'il eût été plus exact de dire *transposition* (1) ou déplacement. Le mot *confusion* porte une idée de vice et de défaut, et l'hyperbate est une beauté.

M. Dumarsais ajoute que *l'hyperbate*, telle qu'il la définit, *était, pour ainsi dire, naturelle au latin*. Il pouvait ôter la restriction, puisqu'il est de fait qu'il y a très-peu, je ne dis pas de périodes, mais de phrases de deux mots, qui suivent chez les Latins l'ordre successif de ce que M. Dumarsais appelle la construction simple.

Mais de là il suit, ou que l'hyberbate n'était point sentie par les Latins, puisque c'était leur construction, *pour ainsi dire*, naturelle, ou que, si elle était sentie comme figure, elle devait se définir chez eux, non par le renversement, mais par l'observation de l'ordre successif de la construction simple. Car l'hyberbate, dans toute langue où elle est figure, doit, ce me semble, être le renversement de l'ordre usité dans cette même langue : on ne

(1) L'hyperbate, dit Longin, n'est autre chose que la transposition des pensées ou des paroles dans l'ordre et la suite d'un discours. Chap. XVIII. Trad. de Boileau.

l'emploie que pour frapper l'attention et réveiller l'esprit par une nouveauté. Or, la construction latine est, selon M. Dumarsais et selon la vérité, la construction contraire à la construction simple. L'hyperbate, chez les Latins, devait donc être l'observation, et non le renversement de la construction simple; ce qui ne s'accorde point avec la définition de M. Dumarsais.

Cette propriété de la construction latine n'aurait-elle pas dû arrêter le savant grammairien? Il était aisé, en voyant une langue riche et parfaitement flexible suivre constamment un ordre contraire à l'ordre qui nous paraît naturel, de soupçonner qu'il pouvait y avoir un autre ordre aussi naturel que celui qu'on dit être celui de l'esprit et des idées. Il était même difficile de supposer que la langue des Cicéron, des Térence, des Virgile, étant libre de suivre partout cet ordre naturel des idées, se fût fait une règle constante d'en suivre un qui le renverse de tout point. M. Dumarsais a vu le fait; il en a même reconnu et indiqué la raison, qui est dans le génie et le mécanisme de la langue: « Comme il n'y avait, dit-il,

« que les terminaisons des mots qui, « dans l'usage ordinaire, fussent les si- « gnes de la relation que les mots avaient « entre eux, les Latins n'avaient égard « qu'à ces terminaisons, et ils plaçaient « les mots selon qu'ils étaient présen- « tés à l'imagination, ou selon que cet « arrangement leur paraissait produire « une cadence et une harmonie plus « agréable. Mais, parce qu'en français « les noms ne changent point de ter- « minaisons, nous sommes obligés com- « munément de suivre l'ordre de la « relation que les mots ont entre eux. » Qu'on mette le mot d'*intérêt*, que nous employons, à la place de celui *d'imagination*, qu'emploie M. Dumarsais ; son exposé n'est que le résultat des raisons qui fondent l'opinion contraire à la sienne. On sait qu'en fait de langage l'imagination est frappée et remuée, et par conséquent guidée par l'intérêt, et que la marche de l'un est la même que celle de l'autre. Nous avons dit, dans la première partie, que les Latins suivaient l'ordre d'intérêt ou des passions, parce qu'ils le pouvaient par la conformation déterminée de leurs mots et de leur cas ; nous venons de dire

que nous en suivions nécessairement un autre, parce que nous n'avons point de cas, et qu'il n'y a point assez de détermination dans nos mots. M. Dumarsais dit la même chose; mais il en conclut que la langue latine, libre de suivre partout la nature, qui est la seule voie de la persuasion, ne la suivait presque jamais; et que la française, enchaînée et contrainte par la roideur et la configuration de ses mots, la suivait presque toujours (1). On sent la singularité de cette conséquence.

M. Dumarsais y arriva par une analyse qui, ce semble, aurait dû le conduire à un résultat tout opposé. Il remonte jusqu'aux sources de nos pensées : il observe, avec raison, que, quand il s'agit de les faire connaître aux autres par des sons, elles prennent, quelque simples qu'elles soient, une sorte d'étendue, qui par conséquent est composée de parties; que ces parties sont

---

(1) Cependant Quintilien fait une règle en faveur de l'ordre naturel : *Felicissimus sermo est, cui rectus ordo*. IX, 4. Entendait-il par *rectus ordo* un autre ordre que celui que M. Dumarsais croyait, pour ainsi dire, naturel à la langue latine ?

ordonnées entre elles, et que cet ordre est l'original de celui des signes dont nous nous servons dans l'usage de la parole. Tout est à peu près exact jusqu'ici. Mais quand l'auteur ajoute « que les « signes qu'on fait aux enfans en leur « montrant les objets, que les noms « qu'ils entendent en même temps « qu'on leur donne (aux objets); que « l'ordre successif qu'ils observent que « l'on suit en nommant d'abord les « objets, ensuite les modificatifs et « les mots déterminans ;.... que tout « cela fait règle dans notre esprit ; « qu'il est devenu notre modèle inva- « riable ;... enfin, que cette construc- « tion est appelée naturelle, parce que « nous l'avons apprise sans maître, par « la seule constitution mécanique de « nos organes, et parce qu'elle suit la « nature, c'est-à-dire qu'elle énonce les « mots selon l'état où l'esprit conçoit « les choses ; » alors M. Dumarsais oublie que son raisonnement, pour être bon, devrait être applicable à toutes les langues, et qu'il n'en peut faire d'application qu'à la française. Cette marche d'instruction qu'il prétend conduire à la construction naturelle a été em-

ployée chez les Grecs et les Latins comme chez nous : pourquoi donc n'a-t-elle conduit ni les Grecs ni les Latins à cette construction prétendue naturelle?

M. Dumarsais confond l'instruction donnée avec l'impression reçue. L'ordre d'instruction est spéculatif, sans doute; il ne peut être autre chose : c'est celui qui est suivi dans le procédé présenté par M. Dumarsais. Mais celui de l'impression reçue, qui est le plus fort, sans nulle comparaison, est au contraire tout relatif à l'action, à l'intérêt de celui qui l'a reçue. L'ordre de l'un ne peut donc pas être l'ordre de l'autre : il est essentiel de ne s'y pas tromper. L'enfant même ne fait attention aux objets qu'à proportion qu'ils l'intéressent, qu'ils le frappent, qu'ils lui promettent quelque bien ou qu'ils le menacent de quelque mal. En un mot, lorsqu'on nomme les objets à ceux qui désirent en savoir les noms, ce qu'on leur dit a toujours le sens de cette phrase : Ce qui vous a fait plaisir ou peine, ce qui pique votre curiosité se nomme *soleil*, *fruit*, *prairie*, etc. L'idée de l'objet qu'on nomme est presque

seule et sans intérêt dans leur esprit, au moment où on le leur nomme.

M. Dumarsais était tellement prévenu en faveur de cet ordre spéculatif et grammatical, qu'il croyait que les Latins mêmes étaient obligés de le rétablir pour entendre ce qui se disait en leur langue conformément à l'ordre d'intérêt. Par exemple, dit-il, quand les Latins prononçaient

> *Arma virumque cano Trojæ qui primus ab oris*
> *Italiam, fato profugus, Lavinaque venit*
> *Littora*....; Virg. *Æneid. init.*

s'ils n'eussent fait attention qu'aux objets signifiés par les mots, sans avoir égard aux terminaisons qui donnent à ces mêmes mots des rapports et des déterminations, ils n'y auraient trouvé aucun sens: *armes, homme, chante, Troie, qui, premier, des côtes, Italie, destin, fugitif, Laviniens, venir, rivage*. Mais quand les terminaisons leur avaient donné le rapport grammatical ou spéculatif, et qu'ils avaient pu par une construction rapide arranger les idées contenues en ces vers, *Cano arma atque virum qui, vir profugus a fato, venit primus ab oris Trojæ in Italiam atque ad*

littora Lavina; alors « ils entendaient « le sens, ils relisaient le texte, et se li- « vraient, comme nous, au plaisir que « leur causait le soin de rétablir, sans « trop de peine, *l'ordre* spéculatif et « grammatical, *que la vivacité et l'em-* « *pressement de l'imagination, l'élé-* « *gance et l'harmonie avaient ren-* *versé.* » Je n'ai point transcrit tout le raisonnement de M. Dumarsais mot à mot, parce qu'il est embarrassé, et peu facile à saisir; mais je crois en avoir rendu le sens, selon l'esprit de l'auteur et l'intérêt de la thèse qu'il avait à prouver.

M. Dumarsais, qu'on me permette de le dire, est toujours à côté de la question. On lui accordera aisément que, sans l'expression des rapports, les mots ne forment aucun sens : cela est vrai essentiellement, non seulement dans le latin, mais dans toute langue. On lui accordera encore que l'esprit doit avoir prévu et comme pressenti le sens avant que l'âme soit émue. Mais suit-il de là que, dans les langues où les mots renferment en eux-mêmes l'idée de l'objet et celle de ses rapports grammaticaux, il faille que le mot qui si-

gnifie la cause soit avant celui qui signifie l'effet? Puisqu'on ne peut pas satisfaire complètement l'esprit en un seul mot, et qu'il en faut nécessairement plusieurs; si ces mots ont également chacun leur rapport exprimé, pourquoi ne commencerait-on point par ceux qui renferment en eux l'intérêt de la phrase? Quand je dis *arma virumque*, l'accusatif m'annonce un verbe actif qui suit : cela est évident. Mais quand je dis *cano* tout seul, ce même verbe, étant actif, ne m'annonce-t-il pas un objet de ce chant, objet qui, sans doute, me sera bientôt présenté? Ma pensée est donc également suspendue dans l'un et dans l'autre cas. Toutes choses étant égales pour l'intégrité du sens, la construction latine me donne d'abord l'objet intéressant, *arma virumque*; après quoi elle ajoute *cano*. M. Dumarsais me donne d'abord *cano*; ensuite il dit *arma virumque*. Il est donc indifférent, pour l'intégrité du sens, qu'on commence par le verbe ou par le régime.

Mais ce qui ne l'est point, c'est que M. Dumarsais convienne lui-même que sa construction est *l'ordre, que la vi-*

vacité, l'empressement de l'imagination et l'harmonie avaient renversé. Sa construction est donc l'ordre contraire à la vivacité, à l'empressement de l'imagination, à l'élégance et à l'harmonie : c'est donc l'ordre contraire à l'éloquence, et par conséquent l'ordre contraire à la nature. La vivacité du discours est-elle autre chose qu'un cours rapide des mots entraînés par la chaîne naturelle de nos sentimens? L'empressement de l'imagination n'est-il pas la nature elle-même qui nous pousse, qui nous presse, qui nous emporte? L'élégance est-elle autre chose que la nature dessinée avec la précision de ses formes et de ses contours? Enfin l'harmonie, le nombre, le rhythme ne sont que la marche cadencée de la nature rendue, autant qu'elle peut l'être, par le choix et par les suites des sons et des mots. Si tout cela se trouve dans l'arrangement qu'a fait Virgile, n'est-il pas évident que son arrangement est naturel, et que celui que M. Dumarsais lui substitue ne l'est point?

Si je voulais faire sentir les différences de la construction latine, tant en prose qu'en vers, avec la construction

française, j'userais d'un procédé plus simple que celui de M. Dumarsais.

Je lirais d'abord les deux vers de Virgile sans rien prononcer sur la construction de leur phrase :

Arma virumque cano Trojæ qui primus ab oris
Italiam, fato profugus, Lavinaque venit
Littora.

Ensuite je les mettrais en prose selon la construction latine : *Arma atque virum cano qui vir primus ab oris Trojæ, fato profugus, Italiam venit Lavinaque littora.* Si on ne contestait point la latinité de cette construction, j'observerais qu'elle ne diffère de celle du poëte latin qu'en deux endroits : c'est-à-dire qu'il n'y a que deux inversions latines; l'une de *Trojæ*, qui est séparé de son régissant; l'autre de *venit*, qui est placé entre *Lavina* et *littora*. Je ne parle point de *fato profugus*, qui, étant une phrase isolée et presque absolue, n'a point de place marquée.

3.° Je traduirais en français la prose latine avec sa construction, non comme M. Dumarsais, qui ne met ni article ni pronom dans les mots français, parce qu'il ne traduit point les modifications

des mots latins, qui pourtant devaient être traduites; mais je dirais : *Les armes et le héros je chante, qui le premier des côtes de Troie, étant par le destin poursuivi, en Italie vint aux rivages laviniens.* Ici j'observerais que cette construction, toute latine et toute gothique qu'elle est, nous donne fort bien le sens de l'auteur sans avoir eu besoin de la construction grammaticale qu'en a faite M. Dumarsais; et que, s'il y a pour nous quelque léger embarras, il devait entièrement disparaître dans la langue des Latins, où chaque mot avait ses rapports clairement marqués par ses terminaisons modificatives.

4.° Je traduirais ce même latin suivant la construction française : *Je chante les armes de ce héros qui, poursuivi par les destins, vint le premier des côtes de Troie en Italie, et s'arrêta sur les rivages de Lavinie.* Ici j'observerais qu'on s'est éloigné de la construction latine pour éviter les équivôques et les sens louches de certains mots régis ou régissans, qui auraient paru avoir des rapports tout contraires à ceux qu'ils ont réellement,

si on les eût *placés* selon la construction latine.

Enfin, pour faire le cercle complet, je présenterais les vers de Despréaux :

Je chante les combats et cet homme pieux
Qui, des bords phrygiens conduit dans l'Ausonie,
Le premier aborda les champs de Lavinie (1).

Ces cinq constructions de la même phrase en vers et en prose, en latin et en français, feraient voir 1° combien peu les poëtes s'écartent de la construction naturelle de leur langue, et que, s'il leur est permis d'abuser, cette licence a des bornes très-étroites, en-deçà desquelles il est plus sûr de rester que de passer au-delà : *sumta pudenter*. Selon le système de M. Dumarsais, il y aurait dans les deux vers de Virgile dix-huit ou vingt renversemens de l'ordre naturel. Quel chaos,

---

(1) Art. poét. III, 278. On ne voit pas là le *fato profugus*. Voici la traduction de Delille, qui du reste ne s'est guère écarté de celle de Boileau :

Je chante les combats et ce guerrier pieux
Qui, banni par le sort des champs de ses aïeux,
Et des bords phrygiens conduit dans l'Ausonie,
Aborda le premier aux champs de Lavinie.

Not. de l'Edit.

quelle confusion dans le peintre de la nature le plus vrai, et dans la langue la plus flexible, qui fournit le plus de couleurs, de nuances et de constructions! On y verrait 2° que la construction latine en prose donne le sens de la phrase, sans qu'on ait recours à la construction grammaticale, telle que l'a faite M. Dumarsais; 3° que dans notre langue nous n'employons cette construction grammaticale que lorsque nous ne pouvons employer l'autre sans nous exposer aux équivoques; et qu'en poésie même nous ne pouvons nous rapprocher de la construction latine par les inversions que quand le sens n'en est ni moins clair ni moins précis.

Il ne s'agit point ici de traiter du mot : nous cherchons laquelle des deux constructions est la plus vive et la plus naturelle, celle des Latins ou la nôtre, afin de savoir si, lorsque nous écrivons, nous devons tendre à nous rapprocher ou à nous éloigner de celle des Latins. Le mot *inversion*, dans le sens dans lequel je l'ai employé, ne signifie que le renversement de l'ordre naturel à l'éloquence. Toute la question se réduisait donc à savoir si les Latins sui-

vaient cet ordre. Sils le suivaient, nous le renversons; cela est évident: or, si nous le renversons, il est important de chercher les moyens, s'il y en a, de le rétablir, et d'approcher des modèles qui l'ontsuivi, et qui sont parvenus par cette voie à une éloquence qui semble au-dessus de nos forces. Je sais que les hommes de génie trouvent en eux ces moyens sans autre étude; mais il n'en est pas moins certain que cet art mérite d'être examiné et développé, sinon pour aider le génie, du moins pour le rassurer.

Si M. Dumarsais eût pris ce point de vue, son esprit d'analyse eût bientôt créé cet art et rassemblé toutes les règles qui peuvent le constituer. Du moins n'eût-il pas assuré que *ce prétendu ordre d'intérêt ou de passions* que j'ai tâché d'établir *ne saurait jamais être un ordre certain: Incerta hæc*, ajoute-t-il, *si tu postules Ratione certa facere, nihilo plus agas, Quam si des operam, ut cum ratione insanias* Ce n'était pas ici le lieu d'appliquer Térence (E. I, 1, 18). Il était aussi aisé de marquer l'ordre d'intérêt que de marquer l'ordre métaphysique, puisque ce sont comme

deux corrélatifs, dont l'un, excluant l'autre, donne, par la simple opposition, une idée aussi nette de son contraire que celle qu'on a de lui. M. Dumarsais convient qu'il y a une construction usuelle, composée de la construction spéculative, et d'une autre construction qui est selon les passions. S'il peut dire avec certitude, Ici l'ordre spéculatif est suivi; on peut dire de même, Là il ne l'est pas : et la raison est aussi facile à donner dans l'un que dans l'autre cas. Ici il est suivi, dit-il, parce que la cause est avant l'effet, le sujet avant l'attribut, la substance avant le mode, etc. Là, dira-t-on, il ne l'est pas, parce que l'effet est avant la cause, l'attribut avant le sujet, la manière de l'action avant l'action, etc.; et il ne l'a pas été, parce que l'importance des idées, c'est-à-dire l'intérêt qu'elles portent en elles-mêmes, a voulu qu'elles eussent les places où elles devaient être plus vives, plus fortes, plus frappantes. Cela est clair, et cependant c'est ce que M. Dumarsais croit aussi impossible que d'*extravaguer par principes*. Enfin, toutes les fois que l'ordre simple ou spéculatif est renversé, M. Dumar-

sais convenant que c'est par la passion ou par l'harmonie, cet aveu même n'est-il pas un principe suffisant pour fonder l'art des constructions oratoires? Le détail des règles ne dépend plus que de l'application de ce principe aux espèces.

Il résulte de tout ce qui a été dit jusqu'ici 1° qu'il y a deux manières d'arranger les mots, l'une selon l'esprit, l'autre selon le cœur de celui qui parle ou de ceux à qui on parle; 2° que la première manière, étant toute philosophique ou d'exposition, peut convenir à la métaphysique, à la géométrie, à tout le dogmatique purement spéculatif; et que la seconde, étant tout oratoire, toute portée vers la persuasion, toute livrée à l'intérêt ou aux passions, appartient de droit au barreau, à la chaire, à la poésie, à tous les ouvrages de goût; 3° que dans la plupart des ouvrages l'esprit étant mêlé avec le cœur, tantôt plus, tantôt moins, tantôt ensemble, tantôt successivement, il y a des cas où la langue française a peut-être quelque avantage sur la langue latine : je dis *peut-être*, parce qu'il est possible que *rotundus est sol*

soit aussi philosophiquement, c'est-à-dire aussi nettement dit que *le soleil est rond*. 4° Il résulte que ces deux manières d'arrangement sont convenables, si on le veut, chacune dans leur genre, c'est-à-dire, la première dans le genre grammatical et métaphysique, et la seconde dans le genre oratoire et de pratique; mais que celle-ci est la seule vraiment naturelle, parce que, dans toute langue, c'est toujours pour quelque intérêt que l'on parle. Ainsi toute la différence qui subsiste entre la pensée de M. Dumarsais et la mienne est en ce qu'il prétend que l'ordre grammatical, qui est un ordre de faiblesse et de disette, est le seul ordre naturel, et que l'ordre oratoire, qui est un ordre d'abondance et de liberté, est une chimère hors de la nature. Je pense, au contraire, que l'ordre oratoire est si peu une chimère, que les Latins et les Grecs n'en ont point connu d'autre, heureusement pour eux; et qu'en observant leur marche, nous pourrions nous faire des règles très-utiles pour approcher d'eux et les imiter jusqu'à un certain point.

M. Dumarsais conclut dans ses prin-

cipes qu'*il ne peut y avoir d'inversion que par rapport à la construction simple, lorsque l'ordre* spéculatif *n'est pas suivi*. Je pense, au contraire, qu'il y en a une infiniment plus importante, à laquelle nos grammairiens n'ont point fait assez d'attention, et qui méritait plus que l'autre d'être étudiée et approfondie, au moins par les orateurs et par les philosophes, puisque c'est elle qui éloigne de la perfection de l'éloquence les langues qui y sont assujetties par la structure de leurs mots et par l'embarras des auxiliaires trop multipliés.

CHAPITRE IV.

Conséquences de la doctrine précédente par rapport à la Manière de traduire.

Il n'y a que ceux qui n'ont jamais essayé de traduire les auteurs anciens qui puissent douter combien cette entreprise est difficile : quand on a l'expérience, on sait qu'il faut souvent plus de temps, de peine, d'application

pour bien copier un beau tableau qu'il n'en a fallu pour le faire.

J'ai observé cependant qu'il y avait des moyens pour diminuer la difficulté : j'allais en tracer les moyens, quand, à propos de gallicisme et de latinisme, il me fallut faire des recherches sur le génie de la langue française et de la langue latine. Parmi les réflexions que je fis, il me vint un doute sur l'inversion : on a pu voir, par tout ce qui précède, ce que ce doute a produit. La question sur l'inversion, d'incidente qu'elle était, est devenue un principe fondamental, d'où j'ai vu sortir toutes les règles que je vais essayer de tracer sur la manière de traduire. Je suis donc ici rendu au premier objet que je m'étais proposé.

Quand on traduit, la grande difficulté n'est point d'entendre la pensée de l'auteur : on y arrive communément avec le secours des bonnes éditions, des commentaires, et surtout en examinant la liaison des pensées. Mais quand il s'agit de représenter dans une autre langue les choses, les pensées, les expressions, les tours, le ton général de l'ouvrage, les tons particuliers

du style dans les poëtes, les orateurs, les historiens ; les choses, telles qu'elles sont, sans rien ajouter, ni retrancher, ni déplacer ; les pensées, dans leurs couleurs, leurs degrés, leurs nuances ; les tours, qui donnent le feu, l'esprit, la vie au discours ; les expressions, naturelles, figurées, fortes, riches, gracieuses, délicates, etc.; et le tout, d'après un modèle qui commande durement, et qui veut qu'on lui obéisse d'un air aisé; il est évident qu'il faut, sinon autant de génie, du moins autant de goût pour bien traduire que pour composer : peut-être même en faut-il davantage.

L'auteur, conduit par son génie toujours libre et par sa matière qui lui présente des idées qu'il peut accepter ou rejeter à son gré, est maître absolu de ses pensées et de ses expressions ; il peut abandonner ce qu'il ne peut rendre. Le traducteur n'est maître de rien ; il est obligé de se plier à toutes les variations de son auteur avec une souplesse infinie. Qu'on en juge par la variété des tons qui se trouvent dans un même sujet, et à plus forte raison dans un même genre. Dans un même sujet,

dont les parties sont concertées et mises dans une juste harmonie, on voit le style qui s'élève et s'abaisse, s'adoucit et se fortifie, se resserre et s'étend, sans cependant sortir de l'unité de son caractère fondamental. Térence, depuis un bout jusqu'à l'autre, a un style qui convient à la comédie, qui est toujours simple et fin : cependant les degrés en sont différens dans la bouche de Simon, de Dave, de Sostrate, de Pamphile, de Mysis ; ils sont différens quand ces acteurs sont tranquilles ou émus, dans une passion ou dans une autre. Pour aller plus loin encore, le style épistolaire doit être simple : il faut écrire, dit-on, une lettre comme on parle (supposé cependant qu'on parle bien). Depuis *maître Olivier* jusqu'au roi, il y a bien des degrés de conditions, variés par les talens, l'éducation, la naissance, la fortune. Il y a autant de styles simples qui y répondent : l'un ne doit point être mis à la place de l'autre; on ne peut le faire sans blesser le bon goût, le décent. Voilà pour ceux à qui on écrit. Mais celui qui écrit se doit aussi quelque chose à lui-même. Les rapports de sa personne, de son âge,

de sa place, de ce qu'il a été, de ce qu'il a fait, de ce qu'il espère, de ce qu'il craint, lui marquent des degrés qu'il saisit dans le point juste, s'il a le goût exquis : pour rendre tous ces degrés, il faut d'abord les avoir sentis, ensuite maîtriser à son gré la langue qu'on veut enrichir des dépouilles étrangères. Les langues fortes brisent les grâces en les transportant; les langues faibles énervent la force. Quelle idée ne doit-on point avoir d'une traduction faite avec succès!

La première chose nécessaire au traducteur est de savoir à fond quel est le génie des deux langues qu'il veut manier : il peut le savoir par une sorte de sentiment confus qui résulte de la grande habitude qu'on a d'une langue. Mais serait-il inutile de jeter quelque lumière sur la route du sentiment, et de lui donner quelques moyens de s'assurer s'il ne s'égare point?

Il n'y a guère que les commençans, ou ceux qui ne savent qu'imparfaitement leur langue, qui soient embarrassés de trouver les mots qui répondent à ceux qu'ils veulent traduire : faute de pouvoir trouver les mots simples qui

existent, ils ont recours à des périphrases qui sont lâches, et qu'ils ne savent racheter par aucune compensation. Nous leur dirons d'étudier d'abord et de bien apprendre leur propre langue: après quoi, ils ne seront plus embarrassés que des constructions; embarras qui leur sera commun avec ceux qui ont le plus d'habitude et d'usage, et qu'ils pourront diminuer en suivant les idées que nous allons développer.

La langue latine et la langue française ont un fond qui leur est commun, et des propriétés qui leur sont particulières : ce sont ces propriétés qui fondent ce qu'on appelle *latinisme* et *gallicisme*.

Le latinisme dans une composition française, le gallicisme dans une composition latine ne peuvent avoir lieu que lorsqu'on emploie un mot, un régime, une construction propre à l'une des deux langues et étrangère à l'autre.

Il y a latinisme de mot en français quand on dit *la fortune des armes*, *la molle arène*. En français on dit, *le sort des armes* : *arène* ne signifie qu'en latin le sable d'une rivière ; en

français c'est un terme d'antiquité qui signifie la partie de l'amphithéâtre où les gladiateurs combattaient chez les Romains. Il y aurait gallicisme en latin, si l'on disait *vivacitas ingenii* pour *vivacité d'esprit*, parce qu'en latin *vivacitas* signifie une qualité naturelle qui fait vivre long-temps une plante ou un animal. Ainsi le latinisme et le gallicisme des mots sont une espèce de barbarisme.

Il y a latinisme de régime dans une phrase française, quand on y emploie un régime latin. La Fontaine a dit en parlant du chêne, *Celui de qui la tête au ciel était voisine* : on dit en latin, *vicinum cœlo caput;* mais en français on dit, *voisin du ciel. La belette aux oiseaux ennemie:* en français on dit, *ennemie des. J'admirais si Mathan*, etc. : en français *admirer* est actif; il ne se prend neutralement qu'en latin. De même si on disait en latin, *Petrus laborat pro lucrari suam vitam*, on ferait un gallicisme, non seulement de mots, mais de régime, parce que non seulement les mots seraient pris dans un sens qui n'est point latin, mais qu'ils seraient régis par une règle de syntaxe

française qui n'est point chez les Latins. Cette espèce de latinisme et de gallicisme approche du solécisme.

Enfin il y a latinisme et gallicisme de construction, quand en français on emploie des constructions qui sont propres au latin et étrangères au français, ou qu'en latin on emploie des constructions propres au français et étrangères au latin : c'est de cette espèce de latinisme et de gallicisme dont il est question ici.

Quand nous traduisons du français en latin, nous employons souvent des constructions françaises sans scrupule ; et au contraire, quand nous traduisons du latin en français, la crainte que nous avons de porter dans la langue française les constructions latines nous fait prendre tellement le contre-pied de l'arrangement latin, que le plus souvent nous ne sommes satisfaits de notre construction que quand on ne retrouve aucune idée à la même place qu'elle occupait dans la phrase latine.

Si cependant il est vrai que notre langue ne s'écarte de la construction latine que quand elle y est forcée, soit

pour la vérité du sens, soit pour la netteté, soit pour l'harmonie; il suit que nous devons nous remettre dans le même ordre que les Latins toutes les fois que nous n'avons pas une de ces trois raisons, et par conséquent que toutes les constructions qui, n'étant fondées que sur l'intérêt ou le point de vue de celui qui parle, ne trouvent dans les mots de l'autre langue aucun obstacle réel qui leur fasse prendre un autre tour, doivent être conservées, et que ce ne sera que dans les cas opposés qu'on sera obligé de changer les constructions, sous peine de faire un gallicisme, si on écrit en latin, ou un latinisme, si on écrit en français.

Il suit de là que le premier principe de la traduction est « qu'il faut employer les tours qui sont dans l'auteur, quand les deux langues s'y prêtent également. »

S'il y a dans Térence, *accipit bene*, pourquoi ne traduirait-on pas, *c'est un homme qui reçoit bien?* s'il y a, *hoc mihi incommodat*, pourquoi ne dira-t-on pas, *cela m'incommode?*

Egredere ex urbe, Catilina, libera

rempublicam metu : « Sortez de la « ville, Catilina ; délivrez la républi- « que de sa crainte. »

Rarissima moderatione maluit videri bonos invenisse, quam fecisse. C'est Tacite qui parle de la retenue d'Agricola par rapport aux soldats qu'on lui avait donnés à commander : « Par « une très-rare modération, il aima « mieux paraître les avoir trouvés « que remis dans leur devoir. »

Il en est de même des poëtes :

His ego nec metas rerum nec tempora pono ;
Imperium sine fine dedi. Virg. Æ. I, 282.

« Pour ceux-ci, je ne limite ni la puis- « sance ni les temps ; l'empire que je « leur ai donné est sans bornes. »

Credita res ; captique dolis lacrymisque coactis
Quos neque Tydides, nec Larissæus Achilles,
Non anni domuere decem, non mille carinæ.
Ib. II, 196.

« On le crut ; et on vit prendre par « une ruse et par des larmes forcées « ceux que ni le fils de Tydée, ni le « héros de Larissa, ni dix années de « guerre n'avaient pu dompter avec « mille vaisseaux. »

Il est inutile de pousser plus loin ce détail. Tirons de ce principe des consé-

quences qui seront autant de règles de l'art de traduire. Il suit de là,

I. Qu'on ne doit point toucher à l'ordre des choses, soit faits, soit raisonnemens, puisque cet ordre est le même dans toutes les langues, et qu'il tient à la nature de l'homme plutôt qu'au génie particulier des nations.

II. Qu'on doit conserver aussi l'ordre des idées, ou du moins celui des membres. Il y a eu une raison, quelque fine qu'elle soit à observer, qui a déterminé l'auteur à prendre un arrangement plutôt qu'un autre : peut-être que ç'a été l'harmonie ; mais quelquefois aussi c'est l'énergie. Cicéron avait dit : *Neque potest is exercitum continere imperator, qui seipsum non continet*. Fléchier, qui a traduit cette pensée en orateur, n'ayant pu conserver l'ordre des idées, a au moins conservé l'ordre des membres ; il a dit : « Quelle discipline « peut établir dans son camp celui qui « ne peut régler sa conduite » ? Que serait-ce s'il eût mis : *Un général qui ne règle point sa conduite ne peut régler une armée ?* C'est le même sens ; mais ce n'est plus le même feu,

parce que ce n'est plus le même ordre. D'un autre côté, s'il eût traduit, *Un général ne peut régler une armée, qui ne peut se régler lui-même;* il eût fait un latinisme. Ainsi l'exemple de Fléchier nous donne une double leçon.

III. Qu'on doit conserver les périodes, quelque longues qu'elles soient, parce qu'une période n'est qu'une pensée composée de plusieurs autres pensées qui se lient entre elles par des rapports intrinsèques, et que cette liaison est la vie de ces pensées et l'objet principal de celui qui parle : *Utens eorum sententiis et earum figuris* (1). Dans une période les différens membres sont comme des pendans qui se regardent, et dont les rapports font harmonie : si on coupe les phrases, on aura les pensées; mais on les aura sans les rapports de principe, ou de conséquence, de preuve, de comparaison, qu'elles avaient dans la période, et qui en faisaient la couleur. Il y a des moyens de concilier tout. Les périodes, quoique suspendues dans leurs différens membres, ont cependant des re-

(1) Cic. *de opt. Gen. Or.* 7.

pos où le sens est presque fini, et qui donnent à l'esprit le relâche dont il a besoin. En voici un exemple tiré de l'oraison de Cicéron pour le poëte Archias (II) : *Sed ne cui vestrum mirum esse videatur, me in quæstione legitima, et in judicio publico, quum res agatur apud prætorem populi Romani, lectissimum virum, et apud severissimos judices, tanto conventu hominum ac frequentia, hoc uti genere dicendi, quod non modo a consuetudine judiciorum, verum etiam a forensi sermone abhorreat : quæso a vobis, ut in hac causa mihi detis hanc veniam, accommodatam huic reo, vobis, quemadmodum spero, non molestam ; ut me, pro summo poeta atque eruditissimo homine dicentem, hoc concursu hominum litteratissimorum, hac vestra humanitate, hoc denique prætore exercente judicium, patiamini de studiis humanitatis ac litterarum paulo loqui liberius ; et in ejusmodi persona, quæ, propter otium ac studium, minime in judiciis periculisque tractata est, uti prope novo quodam et inusitato genere dicendi.* On peut traduire cette période sans la couper :

« Mais comme l'affaire que je plaide
« est une question de droit, une cause
« publique, qui est portée au tribunal
« du préteur du peuple romain et de-
« vant les juges les plus austères; et que
« cependant j'ai dessein de la traiter
« d'une manière qui paraîtra peu con-
« forme à l'usage du barreau; j'ai, Mes-
« sieurs, à vous demander une grâce,
« que vous ne pouvez me refuser, eu
« égard à la condition de celui que je
« défends, et dont j'espère que vous
« ne vous repentirez pas vous-mêmes:
« c'est qu'ayant à parler pour un poëte
« célèbre, pour un savant, en présence
« de tant de gens de lettres, devant
« des juges si polis et un préteur si
« éclairé, vous me permettiez de m'é-
« tendre avec quelque liberté sur le
« mérite des lettres; et que, comme je
« représente un homme qui est étran-
« ger dans les affaires, et qui ne con-
« naît que l'étude et les livres, vous
« trouviez bon que je m'exprime moi-
« même d'une manière nouvelle, et
« qui pourra paraître étrangère dans
« le barreau. » Cette phrase est d'une
longueur extrême; cependant, moyen-
nant les repos qu'on y a pratiqués,

l'esprit la suit sans peine jusqu'au bout : si on la coupait, les membres cesseraient d'avoir les mêmes formes et les mêmes regards, et le traducteur serait infidèle. Il y a néanmoins des cas où on peut couper les phrases trop longues : mais alors, celles qu'on détache ne sont liées qu'extérieurement et artificiellement : ce ne sont point proprement des membres de périodes.

IV. Qu'on doit conserver toutes les conjonctions ; elles sont comme les articulations des membres : on ne doit en changer ni le sens ni la place. S'il y a des occasions où on puisse les omettre, ce ne sera que lorsque l'esprit pourra s'en passer aisément, et que, se portant de lui-même d'une phrase à une autre, la conjonction exprimée ne ferait que l'arrêter sans le servir.

V. Que tous les adverbes doivent être placés à côté du verbe, avant ou après, selon que l'harmonie le demande, ou l'énergie : c'est toujours sur ces deux principes que leur place se règle chez les Latins.

VI. Que les phrases symétriques seront rendues avec leur symétrie ou en équivalent. La symétrie dans le dis-

cours est un rapport de plusieurs idées ou de plusieurs expressions : la symétrie des expressions peut consister dans les sons, dans la quantité des syllabes, dans la terminaison ou la longueur des mots, dans l'arrangement des membres. Voici une phrase de Salluste qui a toutes ces espèces de symétrie : *Animi imperio, corporis servitio magis utimur;* « Nous nous servons de l'es-« prit pour commander, du corps pour « obéir; » ou si l'on veut : « En nous l'es-« prit commande, le corps obéit. » Et Cicéron, en parlant de M. Marcellus, à qui Catilina avait demandé de loger chez lui : *Quem tu videlicet, et ad custodiendum te diligentissimum, et ad suspicandum sagacissimum, et ad vindicandum fortissimum fore putasti.* « Vous comptiez sans doute qu'il « ne manquerait ni de vigilance pour « vous garder, ni d'adresse pour décou-« vrir vos desseins, ni de courage pour « les arrêter. » Si on ne peut rendre son pour son, substantif, verbe, adverbe, adjectif, comme ils sont dans le texte, il faut au moins s'acquitter par une autre sorte de symétrie.

VII. Que les pensées brillantes,

pour conserver le même degré de lumière, doivent avoir à peu près la même étendue dans les mots : sans quoi on ternit ou on augmente leur éclat ; ce qui n'est nullement permis.

VIII. Qu'il faut conserver les figures de pensées, parce que les pensées sont les mêmes dans tous les esprits ; elles peuvent y prendre partout le même arrangement : ainsi on rend les interrogations, les subjections, les antéoccupations, etc.

Pour ce qui est des figures de mots, telles que sont les métaphores, les répétitions, les chutes de noms ou de verbes, ordinairement on peut les remplacer par des équivalens. Par exemple, Cicéron dit d'un décret de Verrès qu'il n'était point *trabali clavo fixum ;* nous pouvons dire : Il n'était point tellement *cimenté* que, etc. Si ces figures ne peuvent se transporter ou se remplacer par des échanges ; il faut alors reprendre l'expression naturelle, et tâcher de porter la figure sur quelque autre idée qui en soit plus susceptible, afin que la phrase traduite, prise dans sa totalité, ne perde rien des richesses qu'elle avait dans l'original.

IX. Que les proverbes, qui sont des maximes populaires, et qui ne font presque qu'un mot, doivent être rendus par d'autres proverbes. Comme ils ne portent que sur des choses dont l'usage revient souvent dans la société, tous les peuples en ont beaucoup de communs, si ce n'est pour l'expression, au moins pour le sens : ainsi on peut presque toujours les rendre. Madame Dacier l'a fait fort heureusement dans sa traduction de Térence.

X. Que toute paraphrase est vicieuse : ce n'est plus traduire, c'est commenter. Cependant, quand il n'y a pas d'autres moyens pour faire connaître le sens, la nécessité sert d'excuse au traducteur ; c'est à l'une des deux langues qu'il faut s'en prendre.

XI. Enfin qu'il faut entièrement abandonner la manière du texte qu'on traduit, quand le sens l'exige pour la clarté, ou le sentiment pour la vivacité, ou l'harmonie pour l'agrément : cette conséquence devient un second principe, qui est comme le revers du premier.

Les idées peuvent, sans cesser d'être les mêmes, se présenter sous différentes

formes, et se composer ou se décomposer dans les mots dont on se sert pour les exprimer; elles peuvent se présenter en verbe, en adjectif, en substantif, en adverbe : le traducteur a ces quatre voies pour se tirer d'embarras. Qu'il prenne la balance, qu'il pèse les expressions de part et d'autre, qu'il les mette en équilibre de toutes manières; on lui pardonnera les métamorphoses, pourvu qu'il conserve à la pensée le même corps et la même vie : il ne fera que ce que fait le voyageur, qui, pour sa commodité, donne tantôt une pièce d'or pour plusieurs pièces d'argent, tantôt plusieurs pièces d'argent pour une d'or.

Qu'on dise en latin *adspirante fortunâ*, on n'exigera point du traducteur qu'il mette, *la fortune le secondant*; on lui permettra de dire, *avec* ou *par le secours de la fortune* : il changera le participe en substantif.

S'il y a *fieri solet*, le verbe se changera en adverbe, et rejettera ailleurs ses propriétés de verbe : *il arrive ordinairement*.

Itineri paratus et prælio; prêt à la marche et au combat. Cette traduc-

tion n'est point assez française : changeons les substantifs en verbes, *prêt à marcher et à combattre.*

Quelquefois l'adjectif se changera en verbe : *Ad omne fortunæ munus subsistite pavidi et suspiciosi;* « Quand « la fortune vous présente ses faveurs, « défiez-vous, soyez sur vos gardes. »

Voilà des moyens qui sont très-simples; j'ose assurer qu'ils ne manqueront jamais de produire leur effet et d'ouvrir au traducteur embarrassé une issue qu'il cherche quelquefois longtemps et inutilement, quand il n'est guidé que par l'instinct.

Le sens n'exige que la moindre partie des dérangemens, et les plus faciles, ceux qu'il y a à faire entre les mots régissans et les régis : nous en avons assez parlé dans les chapitres précédens. Ces dérangemens consistent à mettre dans le français le régime de l'actif après le verbe, *bellum intulit*, *il a porté la guerre :* à mettre après le substantif, en français, un adjectif qui s'est trouvé avant lui en latin : *furens bellua, bête furieuse;* car *furieuse bête* n'aurait pas le même sens : à mettre après le substantif ré-

gissant le substantif régi qui était avant lui en latin, *urbis magnitudo*; *la grandeur de la ville*, parce qu'il est d'usage de suivre toujours cet ordre dans la prose française, laquelle a eu droit d'admettre ou d'exclure à son gré les inversions qui semblent n'être que d'agrément, et du nombre desquelles est celle qui place le substantif régi avant le substantif régissant. Tels sont à peu près les dérangemens qu'exige le sens pour la clarté et la vérité.

La vivacité du sentiment cause beaucoup plus d'embarras au traducteur. Elle a différens degrés : tantôt c'est un feu qui brûle et qui éblouit; tantôt c'est une lumière douce qui égaye et ne fatigue point. Elle est entre deux excès, le lâche et le brusque : l'un énerve les pensées, qu'il détrempe trop; l'autre les suffoque, en voulant les serrer. Quand les signes sont clairs, moins il y en a, plus ils sont vifs.

Les Français, dit-on, sont plus vifs que les Latins. Quand ils traduisent, ils ne doivent pas l'être plus qu'eux; heureux encore s'ils peuvent l'être autant qu'eux! Ceux-ci n'avaient ni particules dans leurs noms, ni auxiliaires dans

leurs verbes ; ils étaient lestes pour courir dans la carrière. Les auxiliaires sont pour nous ce que les valets et les bagages sont pour une armée : les Latins les appelaient *impedimenta*, des empêchemens.

Pour nous en décharger en partie, nous prenons les infinitifs plutôt que les autres modes, les participes, surtout ceux du présent actif ; nous évitons les passifs, les superlatifs, certaines conjonctions qui allongent ; nous retranchons les prénoms des noms propres latins ; nous abrégeons les éloges qui y tiennent ordinairement ; nous glissons des phrases coupées, etc.

Une grande partie de la vivacité du discours vient de la place qu'on fait occuper aux idées principales. Il y a dans chaque phrase deux places d'honneur : le commencement, qui frappe d'abord l'esprit ; les Latins le donnaient à l'objet : et la fin, qui achève le sens, et est suivie d'un repos, qui donne le temps de réfléchir ; les Latins le donnaient au verbe. Le milieu se remplit avec les choses communes, qui peuvent se confondre sans risque, et qu'il suffit d'apercevoir en gros. Pour nous accom-

moder à la constitution de nos noms, qui ne permet pas toujours qu'ils soient à la tête, le traducteur peut changer l'actif en passif : *Patrem amat filius*, Le père est aimé de son fils.

La suspension sert beaucoup à la vivacité. Nous pouvons la produire en attachant au nominatif du verbe ce que les Latins attachaient au régime ; ou, quand la phrase est d'une certaine étendue, en prenant le passif plutôt que l'actif, parce que, comme nous l'avons dit, notre passif admet le même ordre des idées que l'actif latin.

Tous ces moyens concourent également à l'harmonie, dont la plus grande partie est dans la clarté et la chaleur du discours. Une phrase qui présente avec netteté un beau sens plaît toujours à l'oreille : celle-ci n'est mécontente que quand on lui offre des sons vides, ou trop chargés d'idées, ou mal assortis. Car nous ne parlons point de l'harmonie qui est dans la beauté des sons : le traducteur ne peut employer les sons que tels qu'il les a dans sa langue.

Il y a dans toutes les langues des manières de parler qui ne peuvent se

traduire, comme celles-ci de La Fontaine :

> **Sixte en disait autant quand on le fit saint Père...**
> **Un citoyen du Mans, chapon de son métier...**

Nous ne prétendons point que nos observations puissent être en pareil cas de la moindre utilité. Il y a aussi certaines choses attachées au goût, aux mœurs des peuples, qui ne peuvent se transporter. Par exemple, les Latins étaient beaucoup plus libres que nous dans leur langue ; ils avaient des mots qui étaient chez eux du bon ton, et qui chez nous paraissent bas, *un bouvier, une vache :* il ne faudrait qu'un de ces mots pour enlaidir un ouvrage de goût. Il semble que, quand on traduit ces endroits, il faudrait prendre un tour plus délicat. Dira-t-on, « Rufillus sent les « parfums, et Gorgonius le bouc, »

> *Pastillos Rufillus olet, Gorgonius hircum ?*
> Hor. *Sat.* I. 2, 27.

Il le faudra bien ; car ce n'est point traduire que de dire : *Rufillus est parfumé, Gorgonius a besoin de l'être.* Mais comment s'y prendre pour traduire la polissonnerie de Priape : *Pedi diffissa nate ?*

CHAPITRE V.

Quelques Règles particulières de Traduction pour les différens genres.

A ces principes, communs à tous les genres d'ouvrages qu'on traduit, on peut en ajouter d'autres qui ne conviennent qu'aux espèces particulières : ces espèces peuvent se réduire à trois; à l'histoire, à l'oraison, à la poésie.

I. Quand on traduit un historien, ce n'est point assez de s'attacher au génie de l'histoire; il faut encore suivre, autant qu'il est possible, le génie de l'auteur : sans quoi, *tout a l'humeur gasconne en un* traducteur *gascon.* Salluste est serré, concis, toujours élégant, mais d'une élégance qui a quelque chose de mâle et de vigoureux. Tite Live est serré aussi : il est élégant, il est vigoureux; mais il n'a point la même sorte de précision que Salluste. Ses phrases sont remplies de propositions incidentes, qui se lient, s'entrelacent, et forment des périodes plus longues, de plus grandes masses d'idées,

qu'il faut embrasser à la fois. Tacite est sombre, profond, quelquefois énigmatique, plein de réflexions et de philosophie: son style est riche, fier, nerveux. Quelle différence, si on le compare avec celui de Quinte Curce ou de Cornélius Népos? Ici tout est clair, gracieux, élégant, fleuri; tout est fait pour plaire en même temps qu'il instruit. Quelle différence encore, si on met à côté de lui les Commentaires de César, où tout est simple et parfait par sa seule simplicité? César est un témoin qui dépose; Quinte Curce, un rhéteur ingénieux qui peint; Cornélius Népos, un homme du monde qui écrit. Tacite et Tite Live sont tous deux philosophes, tous deux historiens; mais le premier semble donner plus à la philosophie, et le second plus à l'histoire. Salluste est un homme d'état nourri de principes républicains: sans faste, sans appareil, il a plus de nerf que de chair; tout semble lui venir de la nature. Si le traducteur n'a pas soin de rendre tous ces caractères, il parodie plutôt qu'il ne traduit.

II. L'oraison doit toujours marcher avec dignité; tout doit y être tourné

vers la persuasion : il faut développer les idées, leur donner une certaine étendue susceptible de nombre et d'harmonie, et capable de porter l'action de l'orateur. Le traducteur doit se placer dans ce point de vue ; l'oreille doit le guider, là plus qu'en tout autre genre, et toutes les règles particulières que nous avons données ci-dessus doivent être subordonnées à celle-ci. Il faut que dans la traduction on entende le tour soutenu de l'orateur, qu'on voie le germe de ses gestes et de son action. (1)

Dans l'historique, il faut présenter les faits avec le ton convenable : dans l'oraison, il faut présenter l'âme, la verve, la marche plus ou moins hardie de quelqu'un qui va à la persuasion : dans la poésie, il faut joindre à ce feu les traits et les images,

III. Je distingue ici deux sortes de

(1) *Non converti*, dit Cicéron, *ut interpres, sed ut orator, sententiis iisdem, et earum formis tanquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis, in quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omnium verborum vimque servare. Non enim ea me annumerare lectori putavi oportere, sed tanquam appendere.* De opt. Gen. Or. 5.

traductions. La première est celle qui rend un auteur dans une telle perfection, qu'elle puisse en tenir lieu, à peu près comme une copie de tableau, faite d'une excellente main, tient lieu de l'original. La seconde n'est pas faite pour tenir lieu de l'auteur, mais pour aider seulement à en comprendre le sens, pour préparer les voies à l'intelligence du lecteur : ce sera à peu près une estampe.

On convient que la première sorte de traduction est impossible pour les poëtes, soit qu'on l'essaye en vers ou en prose. La prose ne peut rendre ni le nombre, ni les mesures, ni l'harmonie, qui font une des grandes beautés de la poésie ; et si on tente la traduction en vers, supposé qu'on restitue le nombre, les mesures, l'harmonie, on altère les pensées, les expressions, les tons. On traduit bien une épigramme de Martial, parce que, dès qu'on a trouvé un vers heureux pour rendre la pointe, on se donne libre carrière sur le reste. Mais s'il s'agit de rendre les discours entiers de Didon, de descendre aux enfers avec Enée, quel poëte traducteur oserait promettre de

rendre tous les traits des tableaux de Virgile? Il peindra des monstres, des ombres, des lieux d'horreur, à peu près de même qu'un peintre qui fait un mauvais portrait : celui-ci peint toujours un homme, mais il ne peint point l'homme qu'on lui demande; le fils ne reconnaît point son père, ni l'ami son ami. Il en peindrait les traits, ce ne serait rien encore, s'il n'en rendait l'âme, l'air, la vie, qui sont le point de perfection dans les tableaux, et qui se trouvent le plus souvent dans des finesses imperceptibles, dans des repos placés avec art, dans certains passages légers, dans des teintes qu'on n'attrape que par hasard. On rendra de même par un heureux hasard deux, trois, quatre vers; mais tout le reste sera défiguré et entièrement méconnaissable.

Il n'en est pas de même de la poésie comme de la peinture, dans cette matière : celle-ci a beaucoup d'avantages. Le peintre copiste a les mêmes couleurs spécifiques que le peintre original; il ne lui faut que des yeux intelligens et une bonne main. Mais quand on supposerait l'un et l'autre au poëte traduc-

teur, il ne tient rien encore : les mots de sa langue résistent d'abord de toutes manières par leurs syllabes, par leurs sons, par la construction qu'ils exigent ; l'oreille se plaint, la rime est quinteuse, la mesure est toujours trop grande ou trop petite pour la pensée. Cela est vrai par rapport à toutes les langues : il n'y a que du plus ou du moins.

Virgile a voulu imiter plusieurs fois Homère et Pindare : tout Virgile qu'il était, il leur a presque toujours laissé ce qu'ils avaient de mieux. C'est Aulu-Gelle qui le dit, et qui le prouve par des exemples. On sait le mot de Virgile, qui disait qu'il était plus difficile d'emprunter un vers à Homère que de prendre à Hercule sa massue. Qu'aurait-il dit si on lui eût proposé de le traduire d'un bout à l'autre? Il y a des Virgiles de nos jours qui ont eu plus de courage ou plus de force que ceux d'autrefois : ils ont osé lutter contre une armée d'Hercules, et mettre en vers toute l'Iliade, avec un succès qui peut, apparemment, dispenser les amateurs de la poésie d'aller chercher ce poëte dans sa langue naturelle.

Si on ne peut traduire parfaitement les poëtes en vers, il y a une manière de le faire en prose, du moins avec quelque succès. Le ton poétique, qui fait le principal caractère du vers, peut se rendre assez bien, pourvû qu'on s'attache à trois points :

1°. A rendre les idées telles qu'elles sont, poids pour poids, s'il est possible ; on tâche du moins d'approcher de l'équivalent : de là dépend une partie de la fidélité et de l'exactitude du traducteur.

2°. A laisser les idées, si on le peut, du moins les propositions et les phrases partielles, à leurs places. Rien n'oblige absolument un traducteur de déplacer les propositions : c'est le même ordre dans toutes les langues, parce que cet ordre ne tient qu'à la raison et à l'esprit. De là naît la génération des idées telle que la donne l'auteur : on suit sa marche ; on court, on s'arrête, on se repose avec lui.

3°. Enfin il faut tâcher de lier les pensées de même que l'auteur, de ponctuer comme lui, de rendre période pour période, de ne couper les phrases que quand il les coupe, etc.

Mais cette manière de traduire est impossible. Elle ne l'est nullement. Il est impossible de rendre toujours un mot par un mot, un mot court ou long, sonore ou sourd, lent ou léger, par un autre qui ait absolument le même caractère. Il est impossible de rendre toujours le même feu, la même vivacité, la même figure, parce que chaque langue a ses propriétés : d'où il suit qu'il est impossible de tout rendre, et par conséquent de donner une traduction qui soit en tout égale à l'original. Mais si, par un faux préjugé, on s'imagine encore qu'il est impossible de laisser les idées à leurs places, et de les lier comme elles le sont dans l'auteur, que restera-t-il dans une traduction pour représenter le texte traduit ? Le lieu et la liaison des idées ne tiennent point aux langues ; ils ne tiennent qu'à l'esprit, au bon sens, au raisonnement : or l'esprit et le raisonnement ont le même procédé en français qu'en latin.

Mais si l'esprit obéit, la langue résistera, et la traduction sera roide, sèche, froide. Oui, si on prend la règle en rigueur, et qu'on ne se permette jamais de s'en écarter ; mais nous ne la

présentons que comme un point de vue auquel il faut tendre par la ligne la plus droite ou la moins courbe qu'il est possible. Qu'est-ce qui ne serait point charmé d'avoir tout Virgile traduit dans le goût de ce petit morceau tiré de la traduction de l'abbé Desfontaines ?

Si sine pace tua atque invito numine Troes
Italiam petiere, luant peccata; neque illos
Juveris auxilio: sin tot responsa secuti,
Quæ superi Manesque dabant, cur nunc tua quis-
quam
Vertere jussa potest? aut cur nova condere fata?
Quid repetam exustas Erycino in littore classes?
Quid tempestatum regem ventosque furentes
Æolia excitos, aut actam nubibus Irim (1)?

« Si c'est sans votre permission et contre « vos ordres que les Troyens ont abordé « en Italie, qu'ils expient leur audace, « et refusez-leur votre appui; mais s'ils « ont été conduits par tant d'oracles, « s'ils ont obéi au ciel et aux enfers, « comment ose-t-on aujourd'hui en-« freindre vos lois et changer les des-« tins? Rappellerai-je l'embrasement « de nos vaisseaux sur le rivage d'Eryx? « parlerai-je du roi des tempêtes sollici-« té, et des vents déchaînés dans l'Eolie,

(1) *Æneid.* X, 31.

« enfin de tant de voyages d'Iris sur la « terre (1) ? » Si on peut être fidèle à l'ordre et à la liaison dans les vers, à plus forte raison pourra-t-on l'être dans la prose.

Mais c'est une attention et un effort prodigieux.

Il est vrai qu'on ne traduira point en gros et à l'étourdi : on comptera les pièces, on les pesera toutes l'une après l'autre. L'effort ne sera pourtant pas si grand qu'on le pense : il ne s'agit que de se laisser mener comme par la main, et de suivre la nature, qui guidait l'auteur dans la composition. Si le texte présente un tour qu'on puisse adopter, on l'adopte par préférence à tout autre : s'il résiste, on tente une des voies

---

(2) Delille a traduit ainsi ce passage:

Ah ! si malgré vos lois, si malgré les destins
Leur audace aborda les rivages latins,
Otez-leur votre appui, retirez vos miracles ;
Mais si, fendant les flots sur la foi des oracles,
Ils n'ont fait qu'obéir, en traversant les mers,
Aux puissances des cieux, à celles des enfers,
Qui donc peut vous soumettre à son vœu téméraire
Et créer des destins au gré de sa colère ?
Rappellerai-je ici les élémens armés,
Leurs malheureux vaisseaux par les feux consumés,
Eole et ses fureurs, Iris et ses messages ?

que nous avons indiquées ci-dessus ; s'il résiste encore, ce qui arrivera très-rarement, alors on prend conseil des circonstances, et si on ne réussit point, la difficulté même sert à justifier le traducteur.

CHAPITRE VI.

Des Variations de la Construction française en prose.

Il ne s'agit plus ici de comparer la construction française avec la latine, mais d'examiner les variations de la construction française elle-même, et de voir en quoi elles consistent et à quoi elles se réduisent.

La langue française ne souffre point de dérangement, ou, ce qui est le même, n'admet point d'inversions, au moins dans la prose.

Non seulement on a donné cette proposition comme un principe, mais on a prétendu en tirer des conséquences à notre gloire. C'est pour cela, a-t-on dit, que nous avons l'avantage d'être plus naturels, plus simples, plus clairs dans

nos discours que la plupart des autres nations : c'est un caractère marqué de notre langue que les autres n'ont point.

Il s'ensuivrait de là, pour le dire en passant, que notre langue tirerait un avantage réel de l'inflexibilité de ses noms et de la faiblesse de ses verbes, et qu'elle serait plus parfaite que la latine ou la grecque ; car la perfection de toute langue consiste dans la clarté jointe à la justesse. Mais je demande à ceux qui raisonnent ainsi s'ils croient que les Latins ne trouvaient pas leur langue naturelle, simple, claire. Tous les hommes veulent ces trois qualités dans le langage. Où sont ceux qui aiment le forcé, l'entortillé, l'obscur ? Nous nous faisons juges du fond sans pouvoir juger des pièces. Notre langue nous paraît la plus claire de toutes les langues : cela n'est pas étonnant. C'est celle que nous savons le mieux : elle est née avec nous, et nous avec elle ; elle est comme une partie de nous-mêmes. Serait-il possible que nous ne la trouvassions pas la plus aisée, la plus flexible, la plus claire de toutes les langues, puisque c'est elle qui nous obéit et que nous entendons le mieux ? Comment

les Latins pouvaient-ils se retrouver au milieu de ces longues périodes de Cicéron qui ne finissent point ? Les Latins feraient sûrement la même question, s'ils se trouvaient enveloppés dans certaines phrases de Bourdaloue et de Fléchier, et qu'on les supposât dans le même cas où nous sommes par rapport à eux. Nous leur dirions alors que nous entendons tous nos mots parfaitement, sans nul effort, et que nos tours nous sont familiers; et si, après cette réponse, ils nous disaient que le caractère marqué de leur langue est la clarté et l'aisance, nous ne manquerions pas de les trouver au moins singuliers. Mais laissons la conséquence, et revenons au prétendu principe. Notre langue n'a point d'inversions dans la prose. Ouvrons les livres.

Voici ce que je trouve dans Fléchier, à la première page qui s'est présentée :

« La valeur n'est qu'une force aveu-
« gle et impétueuse, qui se trouble et
« se précipite, si elle n'est éclairée et
« conduite par la probité et par la pru-
« dence ; et le capitaine n'est pas ac-
« compli, s'il ne renferme en soi
« l'homme de bien et l'homme sage.

« Quelle discipline peut établir dans « son camp celui qui ne peut régler ni « son esprit ni sa conduite? Et com- « ment saura calmer ou émouvoir, se- « lon ses desseins, dans une armée, « tant de passions différentes, celui « qui ne sera pas maître des siennes? »

La première phrase est à peu près dans l'ordre français; car je ne parle point de ces deux phrases incidentes, *qui* se *trouble et* se *précipite*, quoique les deux régimes, placés comme ils le sont, soient de véritables inversions, puisqu'ils sont avant le verbe qui les régit; ni de la conjonction *si*, qui semble transposée, et qui devait être à la tête de la période, avec la phrase qu'elle amène. C'est le même tour dans la seconde : *Et le capitaine n'est pas accompli, s'il ne renferme en soi l'homme de bien*... Pour ôter toute apparence d'inversion, il eût fallu dire : *Si le capitaine ne renferme en soi l'homme de bien, il n'est pas accompli.*

Mais l'inversion est évidente dans les deux autres phrases. Il ne s'agit pour le montrer que de les rétablir dans leur construction naturelle : *Ce-*

lui qui ne peut régler ni son esprit ni sa conduite peut-il établir la discipline dans son camp?

Il en est de même de la suivante : *Et comment celui qui ne sera pas maître de ses passions saura-t-il calmer ou émouvoir, selon ses desseins, dans une armée, tant de passions différentes?* Cette marche est conforme à nos règles ; mais ce n'est point celle de l'orateur : il en a renversé l'ordre ; il a mis à la fin ce qui est ici au commencement, et au commencement ce qui est à la fin. De quatre phrases, en voilà donc deux où il y a inversion palpable.

Et que deviendrait l'éloquence sans ces inversions? ne sont-ce pas elles qui donnent de la vie, de l'âme, du nerf au discours ; qui le rendent piquant, en offrant d'abord à l'attention ce qui peut attirer l'esprit avec le plus de force?

Que deviendraient la vivacité et l'énergie, ces qualités qui consistent non seulement dans la force et le petit nombre des signes employés, mais encore dans la manière dont on les dispose? Moins l'esprit de celui à qui nous

parlons a d'opérations à faire pour saisir les idées, plus il les saisit vite. Nous devons donc tâcher que nos signes soient disposés à peu près de même que nos idées le sont : c'est presque la base de l'élocution oratoire. Nous le faisons surtout, quand notre imagination, bien allumée, peut s'affranchir des règles mécaniques du langage, pour ne suivre que celles de l'éloquence naturelle. C'est par cette raison que Fléchier a plus d'inversions que Bourladoue, parcc que celui-ci donne tout au raisonnement; que Fléchier lui-même en a plus dans l'oraison funèbre de Madame la Dauphine que dans celle du président de Lamoignon, et dans celle de M. de Turenne que dans celle de Madame la Dauphine. Ce sont les sujets qui échauffent les orateurs dans le temps de la composition; et plus le génie est échauffé, moins il y a d'art et de réflexion dans l'arrangement des mots. Tout se fait alors par enthousiasme, *impetu*; ce qui vaut infiniment mieux que si la raison et les règles s'en fussent mêlées. Quoi de plus froid qu'un discours où les verbes seraient partout balancés entre les régissans et

les régimes? Il faut donc admetrre les inversions dans la prose.

Non seulement il faut les y admettre ; il faut tâcher de les y faire entrer toutes les fois que le sens pourra le permettre ; et j'ose dire que le style sera chaud, à proportion qu'elles y paraîtront plus fréquemment.

Aussi ceux qui ont le vrai talent, la verve de l'éloquence, n'y manquent-ils jamais. Toutes les fois que les régissans et les régimes sont tellement accompagnés, qu'ils ne peuvent être pris l'un pour l'autre, c'est toujours le régime qui précède. Toutes les fois que les phrases incidentes qui pourraient être mises après le verbe peuvent aller avant lui, jamais le vrai orateur n'en laisse échapper l'occasion. Cet arrangement donne de la consistance au discours ; il soutient l'attention, et produit une chaîne d'idées qui, se tenant toutes par la main, et se trouvant terminées de concert par un repos gracieux, montrent l'éloquence telle qu'elle doit être, c'est-à-dire telle qu'une reine qui est dans l'abondance, et qui la répand sur ceux qui l'approchent. En voici un exemple frappant tiré de

Fléchier : « Quand je considère pourtant que les chrétiens ne meurent point, qu'ils ne font que changer de « vie ; que l'apôtre nous avertit de ne « pas pleurer ceux qui dorment dans « le sommeil de la paix, comme si nous « n'avions point d'espérance ; que la « foi nous apprend que l'église du ciel « et celle de la terre ne font qu'un « même corps ; que nous appartenons au « Seigneur, soit que nous vivions, soit « que nous mourions, parce qu'il s'est « acquis par sa résurrection et par sa « vie nouvelle une domination souveraine sur les morts et sur les vivans ; « quand je considère, dis-je, que celle « dont nous regrettons la mort est vivante en Dieu, puis-je croire que « nous l'ayons perdue ? » Un orateur timide aurait dit : *Puis-je croire que nous ayons perdu celle dont nous regrettons la mort, quand je considère*, etc. ?

Il n'est donc pas juste d'assurer que la prose n'admet point d'inversions : voyons si c'est à la poésie qu'en est réservé le droit.

Pour prouver que non, je ne citerai ni Molière, ni Racan, ni Mme Des-

les régimes? Il fa… dont les
inversions dans l… par conséquent

Non seuleme… avec assez peu
tre; il faut tâ… surtout, dit-on,
trer toutes les… c'est leur règne,
le permettre… la foudre. Voyons
sera chaud… poëtes, Corneille;
raîtront pl… doit triompher l'in-

Aussi c… si le ton sublime en a
verve de
ils jama…
sans e…
comp…
pris l…
régi…
les
êtr…
a…
l…

> …Bourbons, brillans foudres de guerre,
> Qui fûtes et l'exemple et l'effroi de la terre,
> …fécond en glorieux exploits,
> Pour le soutien des lis, fit naître de nos rois,
> Ne soyez point jaloux qu'un roi de votre race
> Égale tout d'un coup votre plus noble audace.
> Vos grands noms dans le sien revivent aujourd'hui:
> Toutes les fois qu'il vainc, vous triomphez en lui;
> Et les hautes vertus que de vous il hérite,
> Vous donnent votre part aux encens qu'il mérite.

Voilà des vers du style sublime. Je n'y vois qu'une inversion qui soit bien sensible, que *de vous il hérite*, au lieu de dire, qu'il *hérite de vous*: cette autre, *dans le sien revivent*, est si douce, qu'il faut être averti pour s'en apercevoir. Cherchons ailleurs encore, et toujours dans les endroits les plus hardis:

> Règne; de crime en crime enfin te voilà roi:
> Je t'ai défait d'un père, et d'un frère, et de moi.

e Ciel tous deux vous prendre pour victimes,
ser choir sur vous la peine de mes crimes!
ez-vous ne trouver dedans votre union
horreur, que jalousie et que confusion!
pour vous souhaiter tous les malheurs ensemble,
isse naître de vous un fils qui me ressemble!

Corn. *Rodog.* V, 4.

Il n'y a rien de plus vigoureux dans toute la poésie française. Je ne vois dans ces huit vers, qui sont alexandrins, qu'une légère inversion, *tous deux*. Chose singulière! il se trouve plus d'inversions dans dix lignes de Fléchier, qui était un peu froid, que dans Corneille, qui est brûlant, surtout dans le dernier endroit que nous avons cité. D'où vient donc le préjugé qui a fait ôter à la prose française le droit d'inversion pour le donner à la poésie?

Tout n'est point préjugé : la chose est vraie en partie; mais elle n'est point assez développée.

Il y a deux sortes d'inversions en français; les unes plus sensibles, les autres moins. Celles-ci sont communes à la poésie et à la prose : elles sont oratoires, c'est-à-dire appartenantes à l'éloquence; et on les emploie toutes les

fois qu'on en a besoin pour peindre plus vivement et avec plus de feu. Telles sont celles que nous avons citées de Fléchier, et dont on trouvera des exemples plus fréquens, à proportion que le style sera plus élevé et plus vif. Les autres inversions qui sont plus sensibles appartiennent principalement à la poésie. La raison de l'une et de l'autre espèce est l'agrément de la suspension, qui est un des plus grands charmes de tout discours. Les premières sont peu sensibles, parce qu'elles sont enveloppées dans des phrases incidentes, qui, se mêlant les unes dans les autres, adoucissent par ce mélange la transposition : celles de la poésie au contraire sont tranchantes, et par cette raison elles ont plus d'éclat, parce qu'elles brusquent l'ordre reçu.

Cependant elles sont à peu près les mêmes au fond, et il n'y a guère de différence entre elles que le plus ou le moins de hardiesse : nous allons le montrer par le détail.

La prose n'admet point l'inversion, ou, ce qui est la même chose, la transposition d'un nom régi par un verbe : on

dit, *admirer la vertu*, *vanter son mérite;* on ne dit point, *la vertu admirer*, *son mérite vanter*.

La poésie ne l'admet pas plus que la prose. On souffre quand on entend dire, même en vers :

> Par mille inventions *le public* on dépouille.
> Il doit cueillir le fruit, et non l'*arbre* arracher.
> O grand Prince, que *grand* dès cette heure j'appelle.
> Mon âme *la terre* quitte.

C'est le Père du Cerceau qui cite ces exemples, et il en conclut « qu'on « peut établir, comme une règle géné- « rale, que la transposition du verbe « avec le nom qu'il régit ne doit pas se « pratiquer en vers, et que, par rap- « port à ce cas, la poésie ne change « presque rien à la construction de la « prose. »

Mais elle n'y change pas plus dans les autres cas.

La poésie met très-bien après le verbe le nom qui le régit :

> Tout ce que lui promet *l'amitié des Romains*.
> Des feux qu'a rallumés *sa liberté mourante*.

La prose le place de même avec beaucoup de grâces :

« C'est ainsi que parlait autrefois « *un roi selon le cœur de Dieu*. »

Et ailleurs :

« M. de Turenne fait voir ce que peut « pour la défense d'un royaume *un* « *général d'armée* qui s'est rendu di- « gne de commander, etc. »

Voyons les transpositions des noms entre eux.

Il y a celle d'un nom régi au génitif par un autre nom.

En vers :

Et *des fleuves français* les eaux ensanglantées.
Volt.

En prose :

« C'est *d'un père de famille* que l'Evan- « gile nous propose l'exemple. »

Celles d'un nom régi par la préposition *de*.

En vers :

Seigneur, *de mes malheurs* ce sont là les plus doux.

En prose :

« *De tous les hommes* c'est le plus heu- « reux. »

Celles d'un nom régi par un verbe avec la même préposition.

En vers :

Allez, *de ses fureurs* songez à vous défendre.

En prose :

« *D'une voix entrecoupée de sanglots*
« ils s'écrièrent. »

Ou avec la préposition *à*.

En vers :

Sans doute *à ce discours* tu ne t'attendais pas.

En prose :

« *A des impressions si vives* quelle âme
« peut résister ? »
« *A toutes ces injures* qu'avez-vous pu
« répondre ? »

Avec la préposition *après*.

En vers :

Après un long combat tout son camp dispersé.

En prose :

« *Après ses prières accoutumées*, elle
« s'abaissait jusqu'à son néant. »

Ou avec la préposition *dans*.

En vers :

Dans la foule des morts en fuyant l'a laissé.

En prose :

« *Dans des agitations si longues et si* « *cruelles*, elle n'oublia jamais sa foi. »

Ou avec *par*.

En vers :

Il lui fait *par tes mains* porter ton diadème.

En prose :

« *Par la loi du corps* je tiens à ce « monde qui passe, et *par la foi* je « tiens à Dieu qui ne passe point. »

Il en est de même des autres prépositions.

« Sous la discipline du prince d'O- « range *il apprit l'art de la guerre.* »

« *Contre des assauts si violens et* « *si souvent répétés* il n'employait que « la patience et la modération. »

Il en est de même des conjonctions, qui se transposent avec le membre de période qu'elles mènent avec elles. Elles se transposent aussi aisément dans la prose que dans les vers : « *Si sa vie* « *avait moins d'éclat*, je m'arrêterais « sur la grandeur et la noblesse de sa « maison. »

La même transposition se fait avec

plusieurs autres conjonctions, *quand*, *parce que*, *puisque*, *d'autant plus que*, *quoique*, *lorsque*, *tandis que*, *soit*, etc.; et celles qui ne peuvent se transposer, parce qu'elles supposent nécessairement avec elles un autre membre, telles que, *car*, *cependant*, etc., ne peuvent pas plus se transposer dans les vers que dans la prose.

Les transpositions des infinitifs régis, soit par des verbes, soit par des noms, soit par des prépositions, suivent la règle des noms, dont ils tiennent la place et font l'office : on dit, *le chant*, *du chant*, *au chant*; on dit aussi, *chanter*, *de chanter*, *a chanter*. Comme ces infinitifs se construisent de la même manière que les noms, leur construction se renverse aussi de même.

J'ai oublié une espèce de transposition; c'est celle du substantif avec l'adjectif. La prose soutenue et élevée en admet quelques-unes : on dit dans une oraison funèbre, *la froide main de la mort*, *ses glorieux exploits*, *de tristes regrets*, *une vigoureuse jeunesse*. La poésie, quelque élevée qu'elle soit, ne les admet pas toutes; elle ne dit point, *le triomphant prince*, etc.

Voilà à peu près toutes les espèces d'inversions connues. Elles se trouvent également dans la prose et dans la poésie, avec cette seule différence que dans la poésie elles sont plus fréquentes et plus sensibles : plus fréquentes, parce que la poésie est le langage des passions; elle est hardie, vive, énergique; elle veut frapper l'esprit : plus sensibles; les inversions sont d'autant moins sensibles, que les mots transposés sont plus éloignés l'un de l'autre. On ne pourrait point dire en prose, C'est d'*un père l'exemple;* mais on dit, C'est d'*un père de famille* qu'on propose l'*exemple*.

On ne permit d'abord à la poésie d'employer ces inversions plus sensibles que celles de la prose que par tolérance et en considération des contraintes de la mesure et de la rime. Mais depuis il arriva à cette espèce d'inversion ce qui est arrivé aux métaphores : d'abord on n'employa celles-ci que par nécessité et faute d'autres mots; mais ensuite l'agrément qu'on trouva dans les deux faces que ces mots présentaient les fit regarder comme une beauté du langage. De même l'inversion poétique,

qui d'abord avait paru dure, s'est adoucie par l'habitude; et quand elle est dans un juste degré de liberté, elle a dans le vers le mérite de la dissonance dans la musique.

Il est donc vrai de dire que nous avons des inversions dans notre langue; on peut dire même que nous en avons plus que les Grecs et que les Latins, puisque nous renversons l'ordre naturel, qu'ils ne renversaient pas, et qu'après l'avoir renversé, nous renversons encore celui qui nous est habituel. En un mot, nous renversons le langage de la nature, nous renversons le langage d'habitude; nous nous croyons renversés quand nous ne le sommes pas, et nous le sommes quand nous ne croyons pas l'être. Il faut nous le pardonner : la nécessité nous y force souvent; et quand elle ne nous y force pas, il ne nous est pas moins permis qu'aux Grecs et aux Latins de profiter de ces renversemens dans certains cas, pour nous donner les avantages de l'énergie et de l'harmonie, dont nous sentons le prix aussi bien qu'eux.

Si l'on veut maintenant que je tire des conséquences de cette doctrine,

en voici quelques-unes qui se présentent.

Il suit 1° qu'on ne doit point juger des inversions latines par les françaises, ni des françaises par les latines, mais des unes et des autres par l'ordre dont elles sont le renversement.

2° Qu'on ne doit employer l'inversion que pour la clarté, ou l'énergie, ou l'harmonie; et que par conséquent plus la matière est grande et le style élevé, plus il y aura d'inversions. Le style simple n'a guère que la première raison pour les admettre, la clarté: le haut style a, outre celle-là, les deux autres; et la poésie a la troisième, plus encore que la prose du haut style. Cependant toute inversion qui ne serait dans les vers que pour produire la rime ou opérer une élision dont le besoin serait visible déplairait, parce qu'elle annoncerait la faiblesse et l'indigence plutôt que la liberté et le goût: c'est pour cela que les inversions de Chapelain sont insoutenables.

3° Qu'il n'est pas vrai de dire que l'inversion est ce qui constitue le vers en français, qui le rend vers, et non prose. Pour faire un bon vers, il faut

premièrement les mesures; 2° employer certains mots, soit vieux, soit extraordinaires, qui n'appartiennent qu'à la poésie, et que pour cela on nomme poétiques; 3° faire un usage fréquent des figures lumineuses et éclatantes; 4° enfin employer de temps en temps les inversions poétiques, pourvu qu'elles soient préparées et ménagées dans un juste degré de liberté. Une de ces quatre choses suffit quelquefois pour faire un bon vers, et on peut dire que la dernière est la moins nécessaire de toutes.

NOUVEL

ÉCLAIRCISSEMENT

SUR L'INVERSION *,

Pour servir de réponse aux objections de M. Beauzée.

M. Beauzée, qui a succédé à M. Dumarsais pour remplir les articles de grammaire dans le Dictionnaire encyclopédique, ayant aussi succédé à son opinion sur l'inversion, a traité au long cette matière dans l'Encyclopédie, article Inversion, et a inséré ce morceau en entier dans la grammaire qu'il vient de donner au public (1) : il réfute, autant qu'il est en lui, l'opinion que j'ai tâché d'établir dans tout ce volume. J'ai cru devoir lui répondre ; et comme cette réponse développe de plus

* Cette dissertation parut en 1763 avec le traité de la Constr. orat.

(1) Liv. III., ch. 9.

en plus la question, j'ai cru qu'elle ne serait pas déplacée à la suite de ce qu'on vient de lire. M. Beauzée emploie contre moi des raisonnemens, des autorités et des exemples : il s'agit de les discuter en peu de mots.

I. « Il n'y avait eu jusqu'ici, dit « M. Beauzée, qu'un langage sur ce « qu'on appelle communément la *cons-* « *truction* de la phrase... De nos jours, « M. l'abbé Batteux s'est élevé con- « tre le sentiment universel, et a mis « en avant une opinion qui est le contre- « pied de l'opinion commune. » J'en conviens, et je prends acte de la déclaration de M. Beauzée, et cela pour cause.

Cette opinion si extraordinaire, on l'a vu (1), est que les Latins, quand ils disaient, *patrem amat filius*, suivaient l'ordre naturel de l'élocution ; et que nous, quand nous disons, *le fils aime le père*, nous ne le suivons pas : voilà en deux mots toute la question.

J'avais dit, en forme de prélude, que peut-être nous n'étions pas placés, nous

(1) Je la proposai pour la première fois en 1748 dans les lettres que j'adressai alors à M. l'abbé d'Olivet, et que j'ai refondues dans l'édition des Principes de Littérature.

Français, comme il faudrait l'être, pour bien juger des constructions latines et des nôtres, et que l'habitude prise dès la plus tendre enfance pouvait nous induire en erreur.

« M. l'abbé Batteux, reprend M. Beau-« zée, croit-il donc *sérieusement* être « mieux placé pour juger des construc-« tions latines que ceux qui pensent au-« trement que lui ?.. *Je pense, au con-« traire, et je dis hautement* que nous « sommes placés comme il faut pour » juger sainement de la construction « naturelle et commune à toutes les « langues, pourvu que nous ne nous « laissions pas séduire par des préjugés, « par des intérêts de système, par les « illusions de la nouveauté (art. 1)... »

M. Beauzée a droit sans doute de dire *hautement* sa pensée, parce qu'il ne doute point, et qu'il est bien sûr de n'être pas séduit, ni par les *préjugés*, ni par les *intérêts* de son système, ni même par les *illusions* de l'habitude, contre lesquelles il n'a pas besoin d'être en garde.

Quoi qu'il en soit, je fus conduit à l'opinion que M. Beauzée attaque par le raisonnement que voici. Tout le monde

convient que les Latins, dans leurs phrases, ont un arrangement des mots fort différent du nôtre : ils disent, *patrem amat filius ;* et nous, *le fils aime le père.* On convient en second lieu que la langue latine n'est ni moins riche ni moins flexible que la nôtre ; on convient même qu'elle l'est plus, parce qu'elle a tous les arrangemens possibles à son choix : elle peut dire,

patrem amat filius,
ou *filius amat patrem*,
ou *filius patrem amat*,
ou *patrem filius amat*.
ou *amat patrem filius*.

Ces deux propositions accordées, j'ai dit : Ou l'arrangement que nous suivons en français est l'ordre naturel des mots, ou il ne l'est pas : s'il ne l'est pas, il faut tendre à nous rapprocher de celui des Latins ; s'il l'est, il est évident que celui des Latins ne l'est point. Or comment peut-on croire que les Latins, ayant tous les arrangemens possibles des mots à leur disposition, aient constamment préféré ceux qui ne sont point naturels, et constamment rejeté celui qui l'est ?

Après ce raisonnement, qui paraît sans réplique, il fallait chercher quelle pouvait être la raison de cette différence de part et d'autre; et s'il se trouvait que la langue française eût des entraves, et que la latine n'en eût point, c'était une nouvelle preuve acquise en faveur de celle-ci. Or on a trouvé qu'effectivement dans le latin il y avait des formes adhérentes aux mots, pour signifier leurs rapports, indépendamment de la place qu'on leur donnait dans une phrase, et que par cette raison on pouvait dire également, *patrem amat filius*, ou *filius amat patrem*, sans que le sens de la phrase fût changé; que dans le français au contraire, faute de pareilles formes, nos régissans et nos régimes ne pouvaient être caractérisés que par la place qu'ils occupaient dans la phrase. Ainsi nous ne pouvons dire que d'une seule manière, avec ces trois mots, que *le fils aime le père;* car si nous disions, *le père aime le fils*, ce serait un autre sens.

On a cru alors tenir la raison des différences qu'on cherchait; la liberté d'un côté, la contrainte de l'autre. On a dit que les Latins suivaient l'ordre naturel

des idées, parce que leurs mots pouvaient suivre les idées partout où elles se plaçaient comme d'elles-mêmes ; et que nous, nous ne le suivons pas, parce que nos mots ne pouvaient se placer qu'en certains endroits, d'où dépend une partie de leur signification. Il eût été bien singulier, a-t-on ajouté, que la langue, libre de toujours suivre la nature, ne la suivît presque jamais, et que la langue, enchaînée par le grammatical, la suivît presque toujours (1).

Les détails sont venus, et ont achevé de démontrer que les Latins (il en est de même des Grecs) suivaient l'ordre naturel des idées, parce qu'ils le pouvaient ; et que nous ne le suivons point, parce que nous ne le pouvons pas (2).

M. Beauzée a raisonné autrement.

---

(1) « La prétention de l'académicien, reprend « M. Beauzée, qui ne croit naturel apparem- « ment que ce qui favorise ses vues, est bien « plus singulière. »

(2) M. Pluche, qui avait vu naître cette opinion, échappée, comme par impromptu, dans une conversation littéraire, l'a adoptée sans aucune restriction dans sa *Mécanique des Langues* (p. 117), où il dit que « C'est se tromper que de croire, « comme on fait, qu'il y ait inversion ou ren- « versement dans la phrase des anciens, tandis « que c'est très-réellement dans notre langue

« L'objet principal de la parole, dit« il (*ibid.*), est l'énonciation de la « pensée : or, en quelque langue que « ce puisse être, les mots ne peuvent « exciter aucun sens dans l'esprit de « celui qui lit ou qui écoute, s'ils ne « sont assortis (1) d'une manière qui « rende sensibles leurs rapports mu« tuels, lesquels sont les types des rela« tions qui se trouvent entre les idées « mêmes que les mots expriment..... « Or il n'y a que l'ordre analytique « qui puisse régler cet assortiment, « c'est-à-dire l'ordre et la proportion « de l'image successive et fugitive, re« présentée dans la pensée. » M. Beauzée conclut de là que l'ordre analytique est le seul ordre naturel des mots.

« moderne qu'est ce désordre. » Sur quoi il renvoie à l'ouvrage de *M. l'abbé Batteux.*

M. l'abbé de Condillac, qui l'a examinée en métaphysicien dans son *Essai sur l'Origine des Connaissances humaines*, et qui ne considère l'art des constructions que du côté de la clarté et de la liaison des idées, décide toutefois « que, dans l'origine des langues, la cons« truction la plus naturelle exigeait un ordre « tout différent de celui que nous suivons en « français (page 164). »

(1) Il ne s'agit point ici de l'assortiment des mots, mais de leur *placement*.

Je conviendrai sans doute qu'on parle pour énoncer sa pensée ; mais je prierai M. Beauzée d'observer qu'il y a un autre but au-delà, qui est de mettre dans l'esprit des autres, par le moyen de la pensée, les sentimens qu'on a, et comme on les a. C'est la fin de celui qui parle ; le langage et la pensée ne sont que le moyen qu'il emploie : or on sait qu'en tout genre d'action c'est la fin qui règle l'ordre des moyens, aussi bien que leur choix.

Il n'y a que l'ordre analytique qui puisse régler l'assortiment des mots. Qu'est-ce que cet ordre analytique ? car toute cette théorie de M. Beauzée n'est pas infiniment claire.

Si on l'expliquait par le mot d'*analyse*, d'où celui d'*analytique* est tiré, l'ordre analytique devrait être un ordre de *décomposition*. Mais si la composition suppose l'ordre, la décomposition doit supposer la destruction de l'ordre : ainsi l'ordre analytique serait l'ordre des parties d'une chose dont l'ordre naturel serait détruit. Tel serait l'ordre d'une machine démontée. Toujours est-il vrai que cette définition, quelle qu'elle soit, irait fort bien à

« le verbe soit suivi de son *complé-*
« *ment* (1), parce que toute action doit
« commencer avant que d'arriver à son
« terme ; que la préposition ait de mê-
« me son complément après elle ;.....
« qu'un adjectif ne vienne qu'après le
« nom auquel il est joint,... parce que,
« comme disent les philosophes : *Prius*
« *est esse, quam sic esse.*

« L'abbé Girard donne le nom de
« transpositives aux langues qui ont
« adopté le second moyen de fixer leur
« syntaxe d'après l'ordre analytique ;
« et la dénomination de *transpositive*
« caractérise très-bien leur marche
« libre, souvent *contraire* à celle de
« l'esprit (2), qui n'est point imitée
« par la succession des mots, quoi-
« qu'elle soit parfaitement indiquée par

c'est *le rouge* qui a frappé d'abord : *cela est rond* ; c'est *la rondeur*. On en dira autant de l'action, qui commence toujours par sa fin, parce que c'est là qu'elle prend son motif et son ordre de direction : il en est de même de l'adjectif, comme on le dira ci-après.

(1) M. B. entend *régime*.

(2) Selon cette distinction, la langue grecque et la latine n'étaient point des langues analogues : ce privilége n'appartient qu'aux langues que les Grecs et les Latins eussent appelées *barbares*

« les livrées dont ils sont revêtus.
« Ainsi, quand Cicéron a dit : *Diu-*
« *turni silentii finem hodiernus dies*
« *attulit*; il a renversé l'ordre de l'es-
« prit et la succession des idées ; et
« sans les inflexions de chacun des
« mots, qui sont relatives à l'ordre
« analytique, et qui le caractérisent,
« leur ensemble n'aurait rien signifié. »
Voilà le principe de M. Beauzée développé par lui-même, et rendu sensible par un exemple. Il ajoute que l'or-
« dre analytique est l'impression de la
« nature, le seul et véritable ordre
« naturel de l'image. »

L'ordre naturel de la phrase de Ciron était donc, *Dies hodiernus attulit finem silentii diuturni* ; et Cicéron, au lieu de suivre cet ordre, en a suivi un qui est contraire à la nature, en disant, *Diuturni silentii finem hodiernus dies attulit*. Dans six mots, il a fait six renversemens de l'ordre naturel. Partout il a fait de même : *Te miror, Antoni, quorum facta imitere, eorum exitus non perhorrescere*. Dix mots, dix renversemens : il ne tenait qu'à lui de suivre dix fois l'ordre naturel, et dix fois il l'a renversé. Il savait ce-

pendant l'axiome des métaphysiciens ; on le savait à Rome, *qu'il faut être, avant que d'être de telle manière:* mais on y savait aussi que l'éloquence n'est que l'expression forte et vive de la nature. Cicéron connaissait donc un autre ordre naturel que l'ordre analytique. Mais examinons le raisonnement de M. Beauzée en lui-même : le voici réduit en deux mots.

Toutes les langues sont ou analogues ou transpositives ; il n'y a point de milieu. Si elles sont analogues, elles suivent constamment l'ordre analytique, qui est celui de la syntaxe ; si elles sont transpositives, elles ont des inflexions qui les rappellent à l'ordre analytique : donc toutes les langues, sans exception, ont pour fondement de leur construction l'ordre analytique; donc l'ordre analytique est l'ordre naturel. Le latin ne suit point l'ordre analytique ; le français le suit : donc le français est dans l'ordre naturel, et le latin n'y est point.

Il fallait simplement conclure : donc dans toutes les langues il y a un ordre analytique représenté par la syntaxe. Mais de ce que cet ordre est représenté

par la syntaxe, il ne s'ensuit point nécessairement que ni l'ordre analytique ni celui de syntaxe soient l'ordre naturel des idées dans le discours oratoire.

Il ne serait pas même difficile de retourner ce dilemme contre M. Beauzée. En partant de la même division, on lui dirait : Ou les langues sont analogues, ou elles sont transpositives. Si elles sont analogues, c'est que leur arrangement est forcé par la conformation de leurs mots : or tout ce qui est forcé ne peut être naturel. Si elles sont transpositives, leur arrangement est libre ; mais elles suivent si peu l'ordre analytique, qu'elles semblent avoir pour règle de le renverser en toute occasion. Donc les langues analogues ne prouvent point que l'ordre analytique soit naturel, et les langues transpositives prouvent qu'il ne l'est point.

Il semble, à entendre parler M. Beauzée, que la langue française, dont il se garde bien de voir les entraves, ne se soit soumise à l'ordre analytique que par choix et par un amour décidé pour la clarté, et que, si elle voulait, il ne tiendrait qu'à elle de dire, pour

exprimer la tendresse d'un fils pour son père, *le père aime le fils*, comme en latin on dit, *patrem amat filius*; et qu'au contraire les langues grecque et latine n'abandonnaient l'ordre analytique que par caprice, par légèreté, tout au plus pour flatter l'oreille, à laquelle elles sacrifiaient sans raison et de gaieté de cœur l'ordre naturel des idées, qui fait toutefois une partie de leur force et de leur clarté. Si cela était, il faudrait que cet ordre analytique, dont on fait tant de bruit, eût eu un bien petit mérite aux yeux des Grecs et des Romains, puisque, dans dix mots, ils le sacrifiaient dix fois, je ne dis pas à l'agrément (car il y en a aussi dans l'ordre analytique), mais à un degré d'agrément imperceptible que les transpositions peuvent quelquefois procurer à l'oreille. Mais non : les Grecs et les Romains abandonnaient l'ordre analytique pour trois raisons ; parce qu'il leur était entièrement inutile, eu égard à la conformation de leur langue ; parce qu'il entraîne une monotonie dégoûtante ; parce qu'ils en avaient un meilleur, qui donnait à leurs idées une direction plus natu-

relle, plus vive, plus juste, à laquelle la conformation de leur langue ne s'opposait point.

Pour développer toute cette preuve, sur laquelle porte toute la question, il est nécessaire de remonter à l'origine des langues, et d'observer les progrès de leur formation.

Quand on commença à former les langues, on nomma sans doute d'abord les objets qu'on avait besoin d'indiquer; on fit des mots : *moi*, *pain*.

Quand on voulut joindre ensemble plusieurs mots pour signifier plusieurs objets liés entre eux dans une même pensée, on prononça les mots, et on y joignit le geste ou le ton de voix pour en indiquer les rapports : *pain*, *moi*, avec un signe de la main, firent entendre qu'on demandait du *pain* pour *soi*.

Avec le temps, on trouva d'autres mots pour exprimer ces rapports; des prépositions, des conjonctions, des pronoms, des articles, des auxiliaires, que j'appellerai ici *particules* pour un moment, *à*, *de*, *pour*, *si*, *contre*, *je*, *toi*, *le*, *la*, etc. : et dès lors le geste

ne fut plus nécessaire pour exprimer les rapports.

Il y eut des langues où plusieurs de ces particules, ou leur équivalent, s'incorporèrent insensiblement dans les autres mots, et formèrent par ce moyen ce qu'on a appelé depuis des déclinaisons et des conjugaisons, par cas, par nombre, par modes, etc., *panem mihi*. Il y en eut d'autres où le plus grand nombre de ces particules resta séparé ; ce qui leur ôta les déclinaisons et les conjugaisons proprement dites, parce qu'elles ne les eurent que par les particules séparées des mots : *du* pain, *à* moi.

Si, dans ces deux espèces de conformation des mots, les particules séparées ou incorporées eussent été d'un emploi également facile, il n'y eût pas eu deux sortes de marches; mais les langues où les particules restèrent séparées s'étant trouvées embarrassées quelquefois par la multitude, quelquefois par la signification équivoque de ces particules, il leur a fallu prendre une autre voie. Avec les particules incorporées on pouvait dire en latin, *Qui fragilem*

truci Commisit pelago ratem Primus, parce que le nominatif régissant le verbe, et les deux substantifs, ainsi que leurs adjectifs régis par le verbe, portant chacun également le caractère de leurs rapports entre eux, se rappelaient l'un à l'autre sans le moindre embarras et sans équivoque. Mais si, dans une langue qui ne serait qu'*analogue*, en français par exemple, on voulait dire, *Qui une frêle à la cruelle confia à la mer une barque le premier*, il serait impossible d'en tirer aucun sens. On a donc été obligé dans cette langue, 1°. de placer les deux adjectifs à côté de leurs substantifs, *une frêle barque*, *à la mer cruelle:* par ce moyen, on a diminué le nombre des articles et des prépositions. 2°. De peur qu'*une frêle barque*, qui n'a aucun caractère de régime, ne pût être pris pour le nominatif du verbe, parce que, poétiquement peut-être, on pourrait dire qu'*une frêle barque confia le navigateur à la mer cruelle*, on a jugé nécessaire de placer ces deux mots après le verbe: *confia une frêle barque*. 3°. Enfin, on a rapproché le mot *premier* de *qui*, et on l'a placé avant le verbe dont il est le

nominatif, parce que, comme nous venons de le dire, placé après le verbe, il aurait pu en être le régime : *qui le premier confia une frêle barque*. Ainsi l'embarras des particules d'un côté, de l'autre l'équivoque des articles, qui sont souvent les mêmes pour les mots régissans et pour les mots régis, ont forcé les langues qui ressemblent au français à suivre un arrangement différent de celui des langues qui ressemblent au latin : il fallait être entendu, et on ne l'eût pas été sans cela.

Long-temps après que les langues grecque et latine furent formées dans toutes leurs parties, et que, marchant librement selon leur génie, sans autre règle que l'usage, elles s'apprenaient de même, sur les bras des nourrices et dans le sein des familles, par l'exercice seul et l'imitation, il s'éleva un nouveau genre de maîtres qui, appliquant la métaphysique au langage, proposèrent des méthodes raisonnées et un art systématique pour étudier ou apprendre les langues.

Les mots, qui jusque là avaient été indépendans les uns des autres, furent rangés par classes, sous certains chefs,

selon une certaine analogie qu'ils avaient entre eux : *pater*, *patris*, *patri*, *patrem*, etc., qui avaient fait jusqu'alors huit ou dix mots isolés dans le vocabulaire latin, n'en firent plus qu'un, partagé en deux nombres et en huit ou dix cas.

Il en fut de même des verbes : on vit, sous un premier mot capital, de longues files d'inflexions pour exprimer les temps, les personnes, les nombres, les manières de signifier.

On observa, dans les constructions des mots entre eux, de certains rapports de concordance et de conformité ; on en fit des règles de syntaxe ; on dressa sur ces règles des modèles qu'on crut plus simples, pour servir de protocoles dans le discours.

Bientôt les grammairiens, qui n'avaient fait leurs règles que sur la langue faite et établie avant eux, se persuadèrent que leurs règles étaient la nature elle-même, qui avait présidé à la formation des langues. Leur manière d'enseigner, procédant méthodiquement selon l'art qu'ils avaient inventé, et qui ne considérait qu'un certain matériel des mots, mettant partout l'or-

dre de syntaxe à la place de l'ordre original qu'ils enseignaient, rendit problématiques les droits de celui-ci. On osa dire à Athènes et à Rome que la construction naturelle de telle phrase de Démosthène ou de Cicéron n'était point celle qu'ils avaient employée, comme si la construction *scholaire* devait aller, sans autre examen, avant celle du talent et du génie naturel et de l'usage.

Dans les temps plus modernes, il se rencontra des langues, telles que la nôtre, où cet ordre de syntaxe était nécessaire pour le sens ; ce fut un titre de plus pour les grammairiens des derniers temps : le préjugé s'accrédita au point qu'ils prétendirent, et avec eux tous leurs élèves, que l'ordre essentiel de tout langage était celui de leur syntaxe, et que, sans cet ordre, les mots assemblés ne formeraient aucun sens.

Ces grammairiens, en parlant de la sorte, confondaient les *rapports de syntaxe* avec *l'ordre de syntaxe ;* deux choses si différentes, que les rapports de syntaxe peuvent subsister sans l'ordre de syntaxe, comme il est démontré par les constructions des Latins.

Il fallait donc dire simplement que, dans le latin et le français, les rapports de la syntaxe, devant être marqués, le sont, dans le latin, par l'inflexion des mots, sans avoir égard à leur place; et, dans le français, par leur place, ne pouvant l'être par leurs inflexions.

M. B. a senti lui-même cette différence essentielle et caractéristique des deux genres de langues, lorsqu'il a défini les langues analogues celles qui, *faute de rapports grammaticaux* ou de syntaxe marqués par les inflexions, suivent l'ordre analytique ou de syntaxe; et les langues transpositives, celles qui, *ayant les rapports grammaticaux*, se dispensent de l'ordre de syntaxe (1). S'il eût voulu suivre ces deux définitions dans leurs conséquences, la question était terminée : mais il s'était fortement prévenu que l'ordre *analytique* était l'ordre nécessaire de la nature, l'ordre essentiel dans tous les esprits; en quoi il n'est peut-être pas encore facile de le concilier avec lui-même.

« La parole, dit-il, doit peindre

(1) Voyez Beauzée, liv. III, ch. 9, art. 1.

« la pensée : or il est de l'essence de « toute image de représenter fidèle-« ment son original. » Voilà un principe d'où il semble suivre que l'ordre de la pensée doit être le modèle de l'ordre des mots dans le discours. Mais en voici un autre qui renverse le premier, « que toute pensée est sim-« ple et indivisible : » car si la pensée est simple et indivisible, quelle espèce d'ordre peut-elle avoir en soi ? M. B. veut dire sans doute que toutes les idées que comprend une pensée sont vues avec leurs rapports par un acte simple et indivisible de l'esprit; il a raison. Mais si cela est, *la parole ne peut être l'image fidèle* de l'ordre que les idées ont dans la pensée. L'ordre des idées dans la pensée est un ordre de choses qui existent ensemble, qui se regardent en même temps, comme les différens traits dans un tableau; celui des mots dans une phrase est au contraire un ordre de succession, de choses qui arrivent une à une. Ce sont donc deux genres d'ordre tout différens; l'un ne peut donc servir de modèle à l'autre.

L'analyse, dira-t-on, décompose l'ordre de la pensée, et y voit des par-

ties qu'elle arrange à sa manière. Mais cette décomposition et ce nouvel arrangement sont l'ouvrage de l'art, le travail de l'esprit, qui revient sur sa propre production, qui la décompose, la dénature par l'abstraction, pour la soumettre à une autre forme. Je regarde une tête; j'y vois à la fois les yeux, le front, la bouche, le nez, etc. Un peintre la regarde; il en étudie les traits l'un après l'autre: il considère d'abord le front, puis les yeux, puis la bouche, etc., qu'il compare ensemble et avec les idées qu'il a du beau. Mon regard est le coup d'œil simple de la nature; celui du peintre en est l'analyse réfléchie: l'analyse du peintre n'est pas le coup d'œil de la nature.

Il ne faut donc point dire que l'ordre naturel de la pensée est le modèle de l'ordre naturel des mots, puisque ce n'est pas la même espèce d'ordre, que l'un est un ordre de connexion simultanée, et l'autre un ordre de connexion successive; il faut dire encore moins que c'est celui de la pensée analysée, puisque celui-ci est factice et artificiel, et que l'autre est naturel: ce

n'est donc pas l'ordre des idées qui règle l'ordre des mots.

Il ne serait peut-être pas difficile de montrer que les mots eux-mêmes, avant que d'être prononcés par celui qui parle, ou après qu'ils ont été entendus par celui qui écoute, c'est-à-dire lorsqu'ils sont tous encore dans l'esprit de l'un, ou qu'ils sont tous entrés dans la mémoire de l'autre, n'y ont d'autre ordre entre eux que celui de *connexion;* connexion simultanée comme les idées. les mots mêmes sont alors des idées: Quand celui qui écoute a entendu ces trois mots, *le fils aime le père*, ou *patrem amat filius*, il les voit tous trois, par un acte simple et indivisible, présens les uns aux autres. Que tel ou tel de ces trois mots soit arrivé le premier ou le dernier, le sens n'en a été ni plus tôt, ni mieux, ni plus aisément compris, puisque, pour le comprendre, l'esprit a eu besoin que le dernier des trois fût arrivé: ils ne forment donc le sens que quand ils sont tous trois présens à l'esprit. L'ordre de succession dans celui qui écoute n'est donc que quand les mots arrivent; et quand ils sont arrivés, il n'y a plus que la sim-

ple connexion. C'est la même marche dans celui qui parle, à une seule différence près, qui est que celui qui parle commence par avoir l'idée simple et indivisible, par où finit celui qui entend. Ainsi il y a apparence que l'ordre des mots dans l'esprit n'est pas même le modèle de l'ordre des mots dans la prononciation. Mais nous n'avons pas besoin d'aller jusque là : il nous suffit d'avoir montré que ni l'ordre naturel des idées dans la pensée ni l'ordre *analytique* que la métaphysique peut mettre dans ces idées ne sont ni ne peuvent être le modèle de l'ordre naturel des mots dans le discours, et que, par conséquent, l'ordre de syntaxe, qui est le même que l'ordre *analytique*, n'est point l'ordre naturel du discours.

Il ne fallait donc pas dire : « Anéantissez l'ordre analytique, les règles « de la syntaxe sont partout sans rai- « son ; les mots sans relation entre eux « ne formeront plus de sens. » Il fallait dire : *Anéantissez l'ordre analytique et les signes des rapports qui le représentent, alors plus de syntaxe.* Mais dès qu'on conserve ou l'ordre

analytique, ou les signes des rapports qui le représentent, la syntaxe est conservée toute entière, et se trouve également dans les deux espèces de langues, ou pour prêter son ordre grammatical à celles qui en ont besoin, ou pour le représenter dans celles qui en suivent un autre que le sien : mais autre chose est de le représenter, et autre chose de le suivre. M. Beauzée sait la différence qu'il y a entre *construction* et *syntaxe*.

II. Si on ne peut trouver la raison de l'ordre successif des mots dans la manière dont l'esprit forme ses tableaux, il s'ensuit, ou qu'il n'y a point de règles sur cet objet, ou que ces règles, s'il y en a, ne peuvent être tirées que de la subordination des idées par rapport à leur degré d'importance relativement à celui qui parle, ou peut-être de la délicatesse de l'oreille, qui demanderait pour l'agrément tel arrangement des sons plutôt que tel autre.

J'avais pensé que l'importance des objets, que je nomme du nom plus générique d'*intérêt*, était la base et la règle fondamentale des *constructions oratoires*, quand la conformation de

la langue le permet, et que l'oreille, qui n'a sur le discours que des droits très-subordonnés, puisqu'elle n'est qu'un passage, *vestibulum*, ne devait avoir pour elle que quelques exceptions de la règle générale.

Par le mot *intérêt*, j'entends tout motif qui détermine à parler celui qui parle. On conviendra sans doute que, quand on parle, on se propose toujours quelque objet, quelque point de vue: or c'est cet objet qui fait l'intérêt de la phrase. Quand on dit, *le soleil est rond*, il est évident qu'on veut faire entendre, non que *le soleil existe*, mais qu'il existe sous une forme ronde: ainsi l'intérêt de cette phrase est la *rondeur* du soleil. Et de là on conclut, selon le principe de l'intérêt, que, si *sol est rotundus* est bien dit, il est possible que *rotundus est sol* soit mieux dit encore, parce que l'intérêt exige que l'idée importante de la phrase soit présentée d'abord à la première attention de celui qui écoute.

Or cet intérêt dans le discours porte tantôt sur la personne qui agit, tantôt sur l'action même, tantôt sur l'objet de l'action, quelquefois sur la manière de

l'action ; et alors c'est ou le nominatif,

Ille ego, qui quondam (1),

ou le verbe,

Ferte citi flammas, date vela, impellite remos (2),

ou le régime du verbe,

Bella, horrida bella,
Et Tibrim multo spumantem sanguine cerno (3),

ou l'adverbe, *Tandem aliquando, Quirites, Catilinam*, etc., qui porte l'intérêt de la phrase, et qui, par cette raison, doit marcher à la tête (4).

L'application va plus loin. S'il y a deux substantifs dont l'un soit régi par l'autre, c'est le régi qui passe le premier : *patriæ fines, Ciceronis litteræ, Virgilii operâ*. Si à un substantif on ajoute un adjectif, celui-ci paraît d'abord, *diuturni silentii, hodiernus dies ;* par la raison que l'idée ajoutée par l'adjectif est ordinairement celle qu'il importe à celui qui parle

(1) Virg. *Æn.* I. *init.*
(2) *Ib.* IV, 594.
(3) *Ib.* VI, 86.
(4) Voyez ci-dessus p. 16 et suiv.

de bien placer dans l'esprit de celui qui écoute. Par ce moyen, la place de presque tous les mots de toute phrase se trouve réglée par l'*intérêt*, sauf, comme on l'a dit, quelque exception pour l'harmonie dans la prose, et quelques licences pour l'art métrique dans les vers.

M. Beauzée croit trouver la réfutation de ces principes dans deux exemples que j'ai cités entre autres (1) : l'un est de Scévola, qui dit à Porsenna, *Romanus sum civis*; l'autre de Gavius, mis en croix par Verrès, et qui crie aux Romains, *Civis Romanus sum*. M. Beauzée (*ib.* art. 2) prétend que c'est *le hasard ou le caprice* qui ont décidé de ces deux arrangemens, ou que Scévola et Gavius *ont consulté des principes différens d'harmonie*. Soit. Cependant ceux qui ont un certain tact croient sentir bien distinctement que Scévola, parlant à un roi ennemi de Rome, qui ne connaissait que la qualité de *Romain*, pour se venger d'eux, devait présenter d'abord cette qualité, *Romanus sum civis*; c'était

(1) Voyez ci-dessus, pag. 20.

l'idée frappante de la circonstance, *Je suis romain :* et que Gavius, par la même raison, parlant à des *citoyens* qu'il voulait toucher, devait présenter d'abord cette qualité *Civis Romanis sum*, Je suis citoyen. Ce fut donc le cœur, l'interêt, et non le hasard, ni le caprice, ni même l'harmonie, qui décida de l'arrangement différent de ces trois mots, dans deux circonstances différentes.

Eh ! comment le cœur, ce ressort si puissant, si universel, qui comprend l'homme tout entier, pourrait-il ne pas influer sur le langage, qui n'a été fait originairement que pour lui, pour demander le secours dans le bessoin pressant ? Si on dit tous les jours que le langage du cœur est le langage de la nature, l'ordre du cœur dans le langage est donc aussi l'ordre de la nature. C'est là qu'on peut appliquer le mot de Quintilien, *Pectus est, quod disertos facit, et vis mentis ;* cette force qui anime l'âme même, qui donne le mouvement et la direction à ses idées, et la place qui convient à chacune d'elles. Mais écoutons M. Beauzée.

« Je demande, dit-il (*ibid.*), si les

« décisions de l'intérêt sont assez cons-
« tantes, assez uniformes, assez invaria-
« bles pour servir de fondement à une
« disposition technique. »

Oui, Monsieur, elles le sont assez ; elles le sont plus qu'aucune autre ; elles sont les seules qui le soient.

Elles ne sont pas *uniformes :* cela est vrai. Aussi leurs objets ne le sont-ils point : c'est tantôt la personne, tantôt la chose, tantôt la manière, etc. On l'a dit.

Elles ne peuvent servir de fondement à une disposition *technique*. Soit encore. Aussi s'agit-il ici d'une disposition *naturelle :* on laisse la disposition *technique* à l'ordre analytique.

« Le principe de l'intérêt n'est pas
« assez évident ni assez sûr pour de-
« venir fondamental dans l'élocution,
« *même* dans l'élocution oratoire
« (*ibid.*). »

Il suffit qu'il soit assez fort : *vis mentis*. En fait d'idées, on peut demander l'évidence ; mais quand il s'agit de sentir, c'est la force : fût-elle sourde et obscure, dès qu'elle est à un certain degré, elle perce tous les obstacles, et

parvient à son but. Tout homme né avec le génie et le talent sent les règles et les suit, souvent sans les connaître : *vis mentis*.

« M. l'abbé Batteux convient lui-« même que l'application du principe « de l'intérêt a pour le métaphysicien « même des variations embarrassantes « (*ibid.*)... »

Je suis prêt à renouveler cet aveu, et j'ajoute que ce n'est point au métaphysicien à en juger. Qui ne sait point que le sentiment va mieux, plus vite et plus loin que la métaphysique la plus subtile ? Celle-ci est arrêtée à tout moment où le sentiment passe sans effort, emportant avec lui la langue dont il se sert, dans ses détours, comme dans ses marches directes : ses variations sont embarrassantes quelquefois pour le métaphysicien ; mais ces variations et l'embarras qu'elles causent ne prouvent point qu'il n'y est pas.

Cette réponse s'applique d'elle-même à la réflexion que fait M. Beauzée (*ibid.*) ; d'après un savant qui fut aussi un sage, dont la mémoire me sera toujours précieuse, qui a bien voulu

m'honorer de son amitié, et me guider de ses conseils dans l'étude des lettres. Quand M. de Pouilly dit que l'intérêt se cache, et prend des voies détournées, ce n'est qu'après avoir dit *que nous aimons à présenter d'abord les idées qui nous intéressent davantage.* Voilà la nature; M. de Pouilly ne pouvait en méconnaître les droits. *Mais l'art de plaire prescrit un autre arrangement que celui de l'amour-propre.* M. de Pouilly a raison encore, et son exception même confirme la règle. Quand l'art veut donner le change, comme c'est toujours par le principe de l'intérêt, il montre d'abord les idées dont il a besoin pour cacher celles qu'il ne veut pas montrer au grand jour : ainsi c'est toujours l'intérêt qui place les idées dont l'art a besoin, et l'amour-propre est sous la ruse qui le cache.

« M. l'abbé Batteux convient que le « nombre et l'harmonie dérangent sou- « vent la construction que doit opérer « son principe (*ibid.*). »

Oui sans doute, j'en conviens. Mais ce dérangement ne va point à déplacer dix mots dans une période où il n'y a

que dix mots. Il se réduit à mettre quelquefois après le verbe une partie de son régime qui devait être devant, comme quand Cicéron a dit, *in duas divisam esse partes*, au lieu de dire, *in duas partes divisam esse* (1); ou une partie du nominatif, comme *effrenata jactabit audacia*, au lieu d'*effrenata audacia jactabit*. Encore la place de ces mots semble-t-elle gardée par l'autre partie d'eux-mêmes : *in duas* marque la place de *partes*; et *effrenata* celle d'*audacia*. Ce dérangement, alors, loin de tracasser l'esprit, l'exerce par la variété, et le dédommage par l'harmonie. Ajoutez que ces déplacemens ne sont guère que vers la fin de la phrase, c'est-à-dire où se trouvent les objets les moins importans (2).

M. Beauzée rapporte (*ibid.*) un précepte ou plutôt un avis de Quintilien sur l'arrangement des mots. « Souvent, « dit-il, tel mot est plein de force à la « fin d'une période, qui n'en aurait pas « la moitié tant, s'il était au milieu, « parce qu'il serait couvert, et comme

(1) Voyez ci-dessus, pag. 115.
(2) Voyez ci-après, pag. 322, 323.

« obscurci par les autres mots entre « lesquels il se trouverait; au lieu qu'é- « tant à la fin, il se fait plus remar- « quer, et s'imprime bien mieux dans « l'esprit de l'auditeur. Je n'en veux « d'autre preuve que ces paroles de Ci- « céron : *Ut tibi necesse esset in con-* « *spectu populi Romani vomere pos-* « *tridie*. Transposez ce mot *postridie*, « il ne sera plus de même force (1)... »

M. Beauzée conclut : « Voilà donc un « ordre d'élocution sorti du même prin- « cipe d'*intérêt*, avec autant et plus « de vraisemblance que celui de l'abbé « Batteux. En effet, si vous voulez ga- « gner votre auditeur, songez moins à « lui montrer vivement ce qui vous in- « téresse qu'à le déterminer par son « propre intérêt. Versez le plaisir dans « son âme par les sens; que le soin que « vous prendrez de plaire devienne

---

(1) *Sæpe tamen est vehemens aliquis sensus in verbo, quod si in media parte sententiæ latet, transire intentione et obscurari circumjacentibus solet; in clausula positum assignatur auditori et infigitur, quale est illud Ciceronis : « Ut tibi « necesse esset in conspectu populi Romani vo- « mere postridie. » Transfer hoc ultimum; minus valebit*. Quint. Inst. IX, 4.

« comme un voile qui cache votre « amour-propre : vous n'y perdrez « rien, et ce sacrifice momentané sera « récompensé par le succès le plus heu-« reux. »

On ne voit pas trop comment cette conclusion, dans laquelle M. Beauzée semble se complaire, peut s'appliquer à l'exemple de Cicéron, ni quel *amour-propre* ou *intérêt* secret cet orateur pouvait cacher en mettant *postridie* à la fin de sa période, après le vomissement d'Antoine.

En général, les autorités qu'emploie M. Beauzée sont assez peu concluantes: on le verra encore mieux ci-après. Qui peut nier qu'un mot placé à la fin de la phrase ne puisse y avoir de l'effet, qu'il ne puisse même y en avoir plus que s'il était dans le corps de la phrase? *Postridie* est dans ce cas-là : en sa qualité d'adverbe, il pouvait être avant ou après *vomere*; mais, avant, il était sans grâce et sans force, et, après, il a l'un et l'autre. S'ensuit-il qu'il est plus important que *vomere?* non, puisqu'il ne serait rien sans *vomere*. C'est donc *vomere* qui lui donne l'importance qu'il a. Mais en a-t-il plus que *vomere*,

et que les autres mots qui le précèdent? c'est le point de la question. Voici la période en entier : *Tu istis faucibus* (1), *istis lateribus*, *ista gladiatoria totius corporis firmitate* : ces idées entassées par gradation, relevées par les pronoms emphatiques, *istis*, *istis*, *ista*, répétés trois fois à la tête de chaque incise, donnent à estimer l'excès énorme d'Antoine par sa force et sa taille. *Tantum vini* : voilà la quantité de vin qu'on laisse encore à estimer. *In Hippiæ nuptiis* ; circonstance infamante: Hippia était une femme débauchée. *Exhauseras* ; expression qui peint un gouffre. *Ut tibi necesse esset*, que vous fûtes forcé, malgré vos efforts pour vous retenir; *in populi Romani conspectu*, à la face du peuple romain, dont les yeux étaient fixés sur vous; *vomere postridie*, de vomir le lendemain. Voilà le tableau complet. La circonstance du lendemain y serait-elle plus importante que le fait; *vomere*? le serait-elle plus que celle de la présence du peuple romain, témoin du fait? le serait-elle plus que l'énormité de l'excès peint de si fortes couleurs? *Postridie*

(1) Cic. *in Anton. Philipp.* II. 25.

n'a donc pas été mis à la fin, parce qu'il était le mot le plus intéressant de la phrase. Il y a été mis 1°. parce que c'était sa place naturelle à côté du verbe; 2°. parce qu'il fait une finale très-éclatante, beaucoup plus que n'eût été *vomere;* 3°. enfin, parce que ce mot inattendu, ajouté au tableau, semble y mettre le vernis, quoique le tableau soit achevé sans lui : *Nihil ultra exspectantibus.*

M. Beauzée cite le *morituro* d'Horace dans ces vers :

> *Nec quidquam tibi prodest*
> *Aerias tentasse domos, animoque rotundum*
> *Percurrisse polum, morituro* (1).

On pourrait le regarder ici comme une de ces hyperbates poétiques dont l'exemple ne tire point à conséquence pour les orateurs : c'en est une en effet, et la place naturelle de ce mot est marquée par son substantif *tibi*. Mais Horace a dû le placer où il est, parce qu'il contient seul une phrase entière, qui rend la raison du sentiment philosophique qu'il vient d'exprimer : « Il « ne vous a servi de rien, grand philo- « sophe, d'avoir parcouru les demeures

(1) *Lib.* I, *Od.* 28.

« célestes par votre pensée, *puisque,* « *hélas! vous deviez mourir.* » Or il ne s'agit point ici de l'arrangement des phrases entre elles dans un raisonnement; mais de celui des mots entre eux dans une même phrase.

Pour renverser l'opinion qu'il combat, M. B. aurait dû employer, non quelques phrases combinées, rassemblées avec peine, mais un grand nombre de phrases simples et communes, où le mot intéressant pût se distinguer aisément et sans équivoque. Comme l'objet de la question était assez subtil par lui-même, il faut des exemples simples, et surtout qui ne soient point tirés des poëtes : *Civis Romanus sum; Romanus sum civis.* Où est le mot intéressant?

III. M. Beauzée cite St. Isidore de Séville, Servius, Donat, Priscien, et surtout Cicéron, Quintilien, Denis d'Halicarnasse, qu'il prétend avoir décidé clairement la question (ch. 9, art. 1).

Comment l'auraient-ils décidée, s'ils ne l'ont pas même connue, s'ils n'ont pas été dans le cas de la connaître? Ils ne connaissaient aucune langue qui eût

une autre marche que la leur. Pouvaient-ils imaginer qu'il y en eût où les mots ne dussent leur qualité de régissans ou de régis qu'à leur place; tandis que partout les leurs allaient où l'idée les appelait, sans paraître nulle part déplacés?

« St. Isidore de Séville rapporte ces « vers de Virgile :

Juvenes, fortissima, frustra,
Pectora, si vobis audentem extrema cupido est
Certa sequi (quæ sit rebus fortuna videtis :
Excessere omnes, adytis arisque relictis,
Di quibus imperium hoc steterat); succurritis urbi
Incensæ : moriamur, et in media arma ruamus (1).

« Puis il ajoute : *Confusâ sunt verba;* « *ordo talis est* (comme s'il disait, Il « y a inversion dans ces vers, mais « voici la construction naturelle) : *Ju-* « *venes, fortissima pectora, frustra suc-* « *curritis urbi incensæ, quia exces-* « *sere dii quibus hoc imperium stete-* « *rat; unde si vobis cupido certa est* « *sequi me audentem extrema, rua-* « *mus in media arma, et moriamur.* « Servius avait parlé de même que « St. Isidore. »

---

(1) *Æn.* II, 348 sqq.

On répond 1°. que ces deux célèbres grammairiens ont fait une mauvaise construction de cet endroit de Virgile : M. Beauzée le prouve lui-même fort au long, quelques pages après, où il fait voir qu'ils ont eu tort de dire, *Confusa sunt verba*.

2°. Ils ont eu tort de dire, *ordo talis est*, parce que la construction qu'ils ont faite n'est point nécessaire, même pour représenter l'ordre analytique : ils déplacent arbitrairement les phrases incidentes qu'ils pouvaient laisser où Virgile les a placées. Qu'on en juge par cette ébauche de traduction : « Braves « enfans ! valeur, hélas ! inutile ! si vous « êtes résolus de me suivre dans mon « extrême désespoir ! L'état où nous « sommes, vous le voyez : tous les « dieux qui soutenaient cet empire « nous ont abandonnés ; ils ont aban- « donné leurs temples, leurs autels : « vous défendez une ville réduite en « cendres. Mourons ; jetons-nous au « milieu des armes ennemies (1). » Dans cette traduction, qui est au moins in-

(1) Delille, dans sa traduction, n'a pas renversé l'ordre des vers ; il est vrai qu'il n'a pas

telligible, il n'y a pas une seule phrase déplacée. Isidore et Servius auraient donc pu se dispenser de culbuter tout ce morceau dans leur prétendue construction.

3°. Qu'ils aient dit, *ordo talis est*, même sans avoir égard à la prétendue confusion, qu'est-ce que cela prouve? que du temps de Servius, de St. Isidore, de Donat, de Priscien, on connaissait un ordre grammatical, un ordre de syntaxe selon lequel on décomposait les phrases, lorsque le sens en paraissait embarrassé; c'était une façon d'épeler quand on ne lisait pas aisément, c'était cet ordre qu'il entendait. Mais qui a jamais pu dire que l'ordre de décom-

---

rendu le *si vobis audentem*... Le lecteur peut en juger :

« Cœurs généreux, hélas! et généreux en vain,
« Vous le voyez : la flamme en tous lieux se déploie.
« Comme vous asservis, les faibles dieux de Troie
« De leurs temples brûlans ont quitté les autels;
« Les dieux nous ont trahis : et nous, faibles mortels,
« Nous secourons des murs qu'ils ne purent défendre!
« Qu'importe, amis? mourons dans nos remparts en cendre,
« Mourons le fer en main; voilà notre devoir. »

Not. de l'Edit.

position fût l'ordre naturel d'un composé? En général, les grammairiens n'ont jamais été faits pour décider la question dont il s'agit : *Aliud est Latine loqui, aliud grammatice*. Venons à des autorités plus graves : « Ecoutons « Quintilien, dit M. Beauzée.

« Nous regardons avec raison, dit ce « rhéteur (1), comme l'un des princi- « paux agrémens du langage, l'*hyper- « bate* ou la transposition des mots » (il y a *verbi*, d'*un mot*, et non pas *des mots*), « que la beauté et la net- « teté de la construction rend si sou- « vent nécessaire.(2). Car il arrive sou- « vent, si l'on s'astreint à placer les mots

---

(1) *Instit. orat.* VIII, 6. *Hyberbaton quoque, id est, verbi trangressionem, quam frequenter ratio compositionis et decor poscit, non immerito inter virtutes habemus. Fit enim frequentissime aspera, et dura, et dissoluta, et hians oratio, si ad necessitatem ordinis sui verba redigantur, et, ut quodque oritur, ita proximis... alligetur. Differenda igitur quædam ac præsumenda, atque, ut in structuris lapidum impolitiorum, loco, quo convenit, quidque ponendum... Nec aliud potest sermonem facere numerosum, quam opportuna ordinis mutatio.*

(1) *Ratio compositionis et decor* ne sont point rendus par *la netteté et la beauté de la construction*. On croirait qu'il s'agit du sens : il ne s'agit que du son et de la cadence nombreuse, qui

« dans l'ordre qu'ils exigent, et à les « lier ensemble comme chacun d'eux « se présente, que la phrase est dure, « raboteuse, sans liaison, sans consis- « tance. Il faut donc déplacer les mots » (il y a *quædam*, quelques mots), « et les mettre avant ou après, comme « quand on fait un mur de pierres « brutes (il fallait dire, comme lorsqu'en faisant un mur il se rencontre des pierres trop irrégulières qui ne vont point avec les autres, *énormes*)... « Nous « n'avons d'autre moyen de rendre le « discours nombreux que de changer « convenablement l'ordre des mots. »

Il est évident, je crois, qu'il ne s'agit dans ce texte que du déplacement d'un mot, et non du système des constructions. Quintilien le dit formellement, *transgressio verbi;* et s'il ne le disait pas, l'exemple de Cicéron qu'il rapporte le dirait pour lui : *Animadverti, judices*, dit-il, *omnem accusatoris orationem in duas divisam esse partes*. Voilà le déplacement dont il

---

rend même la construction moins nette. Il fallait dire, *qui est souvent nécessaire pour l'agrément et la cadence de la période*.

s'agit : *partes* aurait dû être à côté de *duas*. Cicéron, pour l'agrément de la chute, *clausulæ*, l'a placé après le verbe, l'a fait sauter par dessus le verbe, *transgressio verbi* ; en quoi il a fait ce que les Grecs appellent *hyperbate*, figure de mot dont il ne s'agit nullement dans la question présente. M. B. ne devait donc pas citer Quintilien pour son opinion.

Il le devait d'autant moins, qu'à la fin de ce même passage son opinion est totalement renversée. Immédiatement après ce qu'on vient de voir, Quintilien dit formellement que, si *partes* avait été mis à côté de *duas*, avant le verbe, la construction eût été dans l'ordre naturel : *Nam* IN DUAS PARTES DIVISAM ESSE, *rectum erat*. Or quel est le sens de *rectum erat*, s'il ne signifie point l'*ordre naturel*, l'ordre direct. Que M. B. se tourne comme il lui plaira, il ne peut lui donner un autre sens, il ne peut échapper à cette décision.

Il insiste sur un autre passage : *Illa nimia quorumdam fuit observatio, ut* VOCABULA VERBIS, *verba rursus adverbiis, nomina appositis et pronomi-*

nibus rursus essent PRIORA *; nam fit contra quoque frequenter non indecore* (1). Mais qu'en résulte-t-il ? que Quintilien n'approuve point l'opinion de ceux qu'il cite? Il l'approuve, puisqu'il n'en blâme que l'excès, *nimia*. Mais sans entrer dans cette discussion, M. Beauzée fait-il assez d'attention au sens du mot *vocabula?* Ce mot ne dit point qu'il faut mettre le nominatif avant le verbe, le régime après, mais qu'il faut y mettre tous les noms sans distinction, les régimes comme les autres, *vocabula verbis priora :* or cela renverse encore le système de M. B.

Pour répondre une bonne fois à toutes ces menues objections qu'on tire par force ou subtilement de quelques passages isolés dont le sens ne peut pas être toujours bien clair pour nous, faisons en peu de mots l'analyse de tout cet endroit du rhéteur latin : il n'est pas long.

« Parlons, dit-il (1), d'abord de l'or-

---

(1) Quint. IX, 4. Voyez les pages suivantes.

(2) *Primum de ordine... In his (verbis singulis) cavendum est, ne decrescat oratio, et fortiori subjungatur aliquid infirmius ; ut.... latroni petulans. Augeri enim debent sententiæ...*

« dre... Il faut prendre garde que les « idées (*dans les progressions*) n'ail« lent point en décroissant, et qu'après « un mot qui a beaucoup de force on « n'en mette un qui soit plus faible, « comme si on disait,..*c'est un assassin*, « *un insolent*. Il en est de même des « pensées... Il y a un autre ordre qu'on « peut appeler physique (*naturalis*) : on « nomme volontiers les *hommes* avant « les *femmes*, le *jour* avant la *nuit*, le « *lever du soleil* avant son *coucher*. « Il y a des cas où un mot mis après « un autre ne signifie plus rien : *ju*« *meaux frères*. *Frères* est inutile. Il « y a certains grammairiens qui ont cru « qu'il fallait mettre *les noms avant* « *les verbes*, les verbes avant les ad« verbes, et les noms propres avant « leurs adjectifs et leurs pronoms; mais « c'est pousser les règles *trop loin* : car

---

Est et alius naturalis ordo ; ut viros *ac* feminas, diem *ac* noctem, ortum *et* occasum *dicas potius*, *quam retrorsum. Quædam*, *ordine permutato*, *fiunt supervacua ; ut* fratres gemini.... Fratres *addere non est necesse. Illa nimia quorumdam.... Necnon et illud nimiæ est superstitionis*, *ut quæque sint tempore*, *ea facere etiam ordine priora... ; quia interdum plus valent ante gesta.* Quint. à l'endroit cité précéd.

« souvent le contraire se fait avec grâ-
« ce. C'est encore une autre espèce de
« superstition (*nimiæ superstitionis*),
« de s'astreindre à l'ordre des temps;
« car souvent ce qui a été fait après
« aura bien plus d'effet que ce qui a
« été fait auparavant » Voilà ce que le rhéteur défend : voici maintenant ce qu'il conseille.

La meilleure manière (*optimum*) est de mettre le verbe à la fin de la phrase, si l'oreille le permet (voilà le *ut vocabula verbis essent priora*), parce que ce sont les verbes qui contiennent, pour ainsi dire, le nœud de la phrase et des idées, *in verbis enim sermonis vis inest*. Mais si le verbe est trop dur (*At si id asperum erit*), il faut qu'il cède sa place à un autre mot; et alors ce sera l'hyperbate. Comme les mots n'ont point été taillés sur les pieds *métriques*, *convenables aux finales*, on est obligé de faire dans le discours ce qui se fait quand on bâtit un mur, et qu'il se rencontre une pierre irrégulière; on la place où elle peut joindre. Cependant la phrase n'est jamais plus naturelle (*Felicissimus tamen sermo est*) que quand on suit l'ordre

direct (*cui et rectus ordo*), que les mots se lient entre eux au gré de l'oreille (*et apta junctura*), et que la cadence finale est nombreuse (*et cum his numerus opportune cadens contingit*). Il ajoute qu'on ne doit pas trop écarter les uns des autres les mots qu'on sépare par l'hyperbate, comme dans cette phrase de Mécène : *Ne exsequias quidem unus inter miserrimos viderem meas*. C'est à la suite de ce développement que vient, comme une exception qui n'est pas tout à fait dans le même genre (puisqu'il n'est point transposé), le fameux *postridie* dont nous avons parlé plus haut : *Transfer hoc ultimum; minus valebit.* Voilà toute la doctrine de Quintilien sur l'arrangement des mots : *Hæc de ordine* (1).

Qu'on rapproche de ce texte celui du liv. VIII, on aura deux fois la même doctrine, qui se réduit à ceci ; 1°. qu'il faut suivre l'ordre naturel, autant que l'oreille le permet : *si compositio patiatur*. 2°. Que cet ordre naturel veut que le verbe soit à la fin, et par consé-

(1) Voyez Quintilien à la suite de la citation précédente.

quent que tous les noms, *régimes* et autres, soient avant le verbe : *Verbo sensum cludere multo optimum est.* Et il cite pour exemple, *in duas partes divisam esse*, RECTUM ERAT. 3°. Que si le verbe mis à la fin est trop dur à l'oreille, il faut sacrifier un peu de l'ordre naturel, et dire, *in duas divisam esse partes*. 4°. Que ce dernier arrangement n'est un dérangement de l'ordre naturel, *mutatio ordinis*, que parce qu'une partie du régime est après le verbe. 5°. Enfin, qu'il ne faut faire cette espèce de dérangement qu'avec discrétion et modération.

On voit clairement, par ce court exposé, que Quintilien n'a songé nulle part à l'ordre analytique de M. B. ni à l'ordre de syntaxe, pour en faire la règle du langage latin, et que les Romains ne suivaient que le mouvement et la direction naturelle de leurs idées, poussées par l'intérêt qui les faisait parler, avec quelques corrections légères de l'oreille pour les liaisons et pour l'agrément des finales. C'est à quoi se réduisait tout leur art ; ils n'en connaissaient point d'autre, ils n'en soupçonnaient point.

« Cicéron, dans ses *Partitions ora-*
« *toires* (7), explique à son fils com-
« ment il faut s'y prendre pour expri-
« mer la même pensée en plusieurs
« manières différentes : *In conjunctis*
« *autem verbis triplex adhiberi potest*
« *commutatio*,.. *ut*, *quum semel dic-*
« *tum sit directe*, *sicut natura ipsa tu-*
« *lerit*, *invertatur ordo*, *et idem qua-*
« *si sursum versus retroque dicatur;*
« *deinde idem intercise atque per-*
« *mixte*. Rien de plus clair que ce pas-
« sage, dit M. Beauzée. »

On le croit, puisque M. Beauzée le dit si affirmativement : cependant M. B. n'eût pas mal fait de le traduire, de même que les autres qu'il cite, ne fût-ce que pour la commodité de ceux qui ne le trouvent pas tout à fait aussi clair que lui. Toujours est-il vrai que des exemples n'eussent point nui à sa clarté.

Quoi qu'il en soit, il est clair au moins que *directe* a, dans ce passage, le même sens que *sic. ut natura ipsa tulerit*, puisque l'un n'est que l'explication de l'autre. Or *directe* a sans doute le même sens que le *rectum* ou le *rectus ordo* de Quintilien. Il signifie

donc l'ordre naturel; on peut donc l'appliquer au même exemple : donc *in duas partes divisam esse* est l'ordre direct de Cicéron, *directe ;* l'ordre naturel, *sicut natura ipsa tulerit*. Or cet ordre n'est point l'ordre gammatical ou analytique ; donc, selon Cicéron, l'ordre grammatical n'est point l'ordre naturel. M. B. voit que nous procédons en forme.

Cet ordre naturel n'était évidemment que l'ordre qui se présentait de lui-même à tout Romain, qui s'était présenté à Cicéron commençant son oraison pour Marcellus : *Diuturni silentii finem hodiernus dies attulit.* Il eût renversé six fois, et cela en commençant, l'ordre par où il dit qu'il faut commencer : *ut, quum semel dictum sit directe, sicut natura ipsa tulerit !* Cicéron et Quintilien n'ont donc point reconnu l'ordre grammatical comme le seul ordre naturel.

« Feuilletez Cicéron; pas un mot « de construction pathétique, dit « M. Beauzée. »

Feuilletez Cicéron ; pas un exemple d'autre construction que de la pathétique, si ce n'est que par hasard

la grammaticale se trouve être pathétique ; ce qui peut lui arriver quelquefois.

Après ce qu'on vient de lire, il n'y a rien à répondre à Denis d'Halicarnasse, dont le texte d'ailleurs a été traduit et discuté ci-dessus. Voy. pag. 62 et suiv.

On ne s'arrêtera point davantage à ce que dit M. Beauzée en faveur de M. Dumarsais, qui, selon M. Beauzée, n'a parlé que de la construction grammaticale, tandis que je ne parle que de la construction oratoire. Si cela est, nous ne devions pas nous rencontrer.

Il est pourtant vrai que M. Dumarsais a dit formellement *qu'il ne peut y avoir d'inversion que par rapport à la construction simple, lorsque l'ordre* analytique *n'est pas suivi*.

L'inversion est donc, selon M. Dumarsais, le renversement de la construction simple ou de l'ordre analytique. Or les Latins renversent partout la construction simple : donc les Latins emploient partout l'inversion. C'est cette conséquence, tirée par M. Dumarsais lui-même, que j'ai attaquée. M. Dumarsais passe de là au principe

de la construction oratoire, et il le croit tellement chimérique, qu'il lui applique le passage de Térence : *Incerta hæc si tu postules Ratione certa facere, nihilo plus agas Quam si des operam, ut cum ratione insanias.* Voilà donc l'ordre d'intérêt attaqué aussi par M. Dumarsais. Et de fait, si on dit que l'ordre grammatical est le seul naturel, on exclut l'ordre oratoire comme non naturel ; si, au contraire, on dit que l'ordre oratoire est le seul naturel dans l'oraison, l'ordre grammatical y est non naturel, au moins quand il est contraire à l'ordre oratoire.

On dit que j'ai abusé du mot d'*inversion*, qui ne s'applique qu'au grammatical. Si cela est, il fallait le dire d'abord, et ne dire que cela : l'état de la question bien nettoyé, il n'y avait plus de discussion. Je ne tiens pas au mot ; j'ai cent fois expliqué ma pensée sans le mot. M. Beauzée en convient.

Mais il n'est pas vrai que j'aie abusé du mot, si je l'ai employé dans le même sens que tout le monde, dans le sens que MM. Dumarsais et Beauzée l'ont employé. Quand ils disent que le latin est plein d'inversions, et que le français

n'en a point, ou peu, veulent-ils parler de l'*anastrophe*, de la *tmèse*, de la *synchyse*, de l'*anacoluthe* (1), enfin de l'*hyperbate* proprement dite? Non sans doute : ils veulent dire que les Latins mettaient les mots régis avant les régissans, et que nous, au contraire, nous mettons les régissans avant les régis. « En un mot, dit M. Beauzée, il y a « encore inversion dans *in duas partes* « *divisam esse*, et le rhéteur romain « nous assure qu'il n'y a plus d'hyper- « bate (*ib.* art. 3 § 1). » Voilà ce qu'ils appellent *inversion* chez les Latins, lorsqu'ils comparent les deux langues.

On sait bien qu'il y a une autre espèce d'inversion, lorsque, sans sortir de la même langue, on met après ce qui, selon la marche ordinaire de cette langue, devrait être devant, et devant ce qui devrait être après:

Des coursiers attentifs le crin s'est hérissé.

Voilà une inversion française : dans la construction ordinaire, on eût dit *le crin des coursiers attentifs*. De cette espèce d'inversion on a passé légère-

(1) Voyez M. Beauzée, liv. III, chap. 9, art. 3.

ment à celle des langues comparées, quand on a dit que *les constructions latines contraires aux nôtres étaient des inversions, et que les nôtres étaient dans l'ordre naturel :* or tout le monde l'a dit. Je n'ai donc point abusé du mot.

Cependant il pourrait bien se faire qu'il y eût en effet quelque malentendu dans cette discussion. M. Beauzée nous a déjà donné lieu de le soupçonner. Mais ce qui achevera de le faire croire, c'est que M. Beauzée convient 1.° « qu'il y « a une élocution dont l'arrangement « est abandonné à l'influence de l'har- « monie, au feu de l'imagination, à « l'*intérêt*, si on veut, des passions (*ibid.* « art. 1). » Il y a donc un autre ordre que le grammatical.

Il convient 2.° « qu'une fois pour tou- « tes, ce qui est naturel dans la gram- « maire est accidentel ou étranger « pour la rhétorique, et que ce qui est « *naturel* dans la rhétorique est acci- « dentel ou étranger dans la gram- « maire (*ib.* art. 2). » L'ordre grammatical n'est donc pas celui de l'éloquence.

Il convient 3.° « que la construction

« grammaticale fait disparaître toutes « les beautés et toute l'énergie du texte « de Virgile (*ib.* art. 1). » L'ordre grammatical est donc contraire à celui de l'éloquence.

Enfin il convient « que M. l'abbé « Batteux a fait sa déclaration expresse, « énoncée dans toutes les éditions de son « système; que, n'envisageant que l'*or-* « *dre oratoire*, il ne doit donner le « nom d'*inversion* qu'au renversement « de cet ordre (art. 3). » Il ne fallait donc point attaquer M. l'abbé B. sur son opinion.

J'ai dit (1) « qu'il ne s'agissait point « de disputer du mot; que nous cher- « chions laquelle des deux construc- « tions est la plus vive et la plus na- « turelle, celle des Latins ou la nôtre, « afin de savoir si, lorsque nous écri- « vons, nous devons tendre à nous rap- « procher de celle des Latins, ou à nous « en éloigner; que le mot *inversion*, dans « le sens dans lequel je l'ai employé, ne « signifiait que *le renversement de l'or-* « *dre naturel à l'éloquence*; que toute « la question se réduisait à savoir si les

(1) Traité de la Constr. orat., IIe part., ch. 3.

« Latins suivaient cet ordre; que s'ils le « suivaient, nous le renversions. »

Et un peu plus bas (1) : « La diffé-« rence qu'il y a entre la pensée de « M. Dumarsais et la mienne est en « ce qu'il prétend que l'ordre gramma-« tical, qui est un ordre de faiblesse et « et de disette (et de contrainte), est le « seul ordre naturel, et que l'ordre ora-« toire, qui est un ordre d'abondance, « de force, de liberté, est une chimère « hors de la nature, *une manière d'ex-« travaguer par principes*. Je pense, « au contraire, que l'ordre oratoire est « si peu une chimère, que les Grecs et « les Latins n'en ont point connu d'au-« tre, heureusement pour eux; et qu'en « observant leur marche, nous pour-« rions nous faire des règles très-utiles, « pour approcher d'eux, et les imiter « jusqu'à un certain point. »

Si M. Beauzée avait bien voulu faire attention seulement à ce résultat, il aurait vu le vrai état de la question, qui était de savoir *si, dans tout discours, l'arrangement des mots* selon l'intérêt *de celui qui parle, et tel qu'il*

(1) *Ibid.*

était chez les Latins, n'est pas plus naturel, *c'est-à-dire plus selon l'impression de la nature, que l'ordre grammatical ou de syntaxe, tel qu'il est en français;* et alors il se serait peut-être épargné la peine d'attaquer dans sa Grammaire et ailleurs un homme qui ne songeait point à se défendre, et qui s'est toujours fait un devoir et un plaisir de rendre justice à qui le mérite.

OBSERVATIONS
SUR LES ACCENS,
OU
LETTRES SUR L'ACCENT,
A M. L'ABBÉ D'OLIVET, DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE.

L'OBJET de ces lettres ne peut être étranger dans un volume qui traite de la Construction. Le nombre, considéré comme chute finale, a des raports essentiels avec l'accent oratoire ; et, avant que de parler de cet accent, il est nécessaire de savoir ce que c'est que l'accent prosodique dans notre langue.

PREMIÈRE LETTRE.

Sur l'Accent prosodique.

AVONS-NOUS, dans les mots de la langue française, considérés à part et sans aucune relation, ni à ceux qui les accompagnent, ni à ce que la phrase

signifie, des syllabes qui demandent d'être plus élevées ou baissées dans la prononciation? Voilà, Monsieur, l'état de la question tel que vous le proposez dans votre Prosodie (1). S'il y en a, elles ont l'accent qu'on appelle *prosodique*.

Il ne s'agit donc, dans cette lettre, ni de l'accent oratoire, qui aide à désigner ou à fortifier le sens d'une phrase dans le discours, soit familier, soit soutenu; ni de l'accent national, qui est un vice et non une propriété de la prononciation française; ni de l'accent imprimé, qui marque un *e* plus ou moins ouvert ou fermé, qui distingue un adverbe d'un nom, qui tient lieu d'une lettre supprimée. Il s'agit uniquement de l'accent qui, s'il existe, fait élever ou baisser la voix sur une syllabe, en prononçant un mot français; je dis un mot, et non pas une phrase.

Personne n'ignore que les Grecs et les Latins avaient des accens, quoique dans les commencemens ils ne le marquassent point dans l'écriture. Tous nos voisins, les Italiens, les Espagnols, les

---

(1) Voyez le commencement.

Anglais, les Allemands, chantent leur langue. Pour nous, nous avons l'axiome qui dit que, *pour bien parler français, il ne faut point avoir d'accent.* Cet axiome doit-il se restreindre aux prononciations provinciales, ou s'étendre à toute espèce d'élèvement ou d'abaissement de la voix sur toute espèce de syllabe française ?

Il n'est pas possible, disent quelques grammairiens, de prononcer aucun mot, de plusieurs temps, qu'on n'élève ou qu'on n'abaisse la voix sur quelqu'un de ces temps. Il fallait ajouter, lorsqu'on s'arrête après l'avoir prononcé. Cela est si vrai, que, si par quelque surprise on termine une phrase sans en avoir préparé la chute ou le repos, on revient machinalement sur les dernières syllabes pour y faire sentir l'accent : les animaux mêmes suivent cette loi; il n'en est point qui ne finissent leur cri par une inflexion plus ou moins sensible. Ainsi je ne m'arrêterai point à prouver l'existence de ces inflexions dans notre prononciation, ni même à en rechercher les causes. Il peut se faire que, dans certains cas, il y entre un peu de lassitude, et que la poitrine

fatiguée laisse tomber les derniers sons, pour arriver plus tôt au repos; mais il me semble plus naturel de penser que cet abaissement se fait par la force secrète de quelque loi, qui s'exécute machinalement en nous-mêmes dans le passage du mouvement au repos. Il faut de l'attention et même de l'effort pour soutenir une finale; et, pour la laisser tomber, il ne faut que suivre la nature (1).

Il y a une seconde loi aussi naturelle, qui est une suite de cette première: c'est que, pour préparer la chute ou l'abaissement final, on élève la syllabe qui précède le premier instant de cet abaissement, soit pour rendre la chute plus sensible, ou que ce petit

(1) *Ipsa enim natura*, dit Cicéron, *quasi modularetur hominum orationem, in omni verbo posuit acutam vocem, nec una plus, nec a postrema syllaba citra tertiam; quo magis naturam ducem ad aurium voluptatem sequatur industria.* Orat. VIII, 58. « La nature, pour donner « au discours une certaine harmonie, nous en- « seigne à mettre sur chaque mot un accent « aigu, à n'en poser jamais qu'un, et à ne point « le reculer au-delà de l'antépénultième syl- « labe : il faut donc que l'art se conforme à cette « règle, s'il veut procurer à l'oreille le plaisir « qu'elle cherche avec tant d'avidité. » Tr. de l'abbé Colin.

contraste fasse un agrément de plus, ou enfin que le pressentiment du repos qui va arriver donne une légère secousse à la voix qui va s'arrêter. Quand on dit, *votre bonté*, la syllabe *bon* est plus élevée que *votre*, et rend la syllabe *té* plus sensiblement basse.

En partant de ce point, que la voix s'abaisse aux finales, et qu'elle s'élève avant que de s'abaisser, la question se réduit à savoir sur quelles syllabes la voix s'élève, et s'il est possible qu'il y ait des règles sur cet objet.

Mais avant que de songer à faire ces règles, qui ne peuvent être que des observations générales réduites en maximes, essayons de faire des observations particulières. Lisons, prose ou vers, il n'importe, puisqu'il s'agit des syllabes considérées dans un mot pris séparément, et écoutons attentivement, et, s'il se peut, sans prévention, quelles seront les inflexions de notre voix.

Oui, je viens dans son temple adorer l'Eternel;
Je viens, selon l'usage antique et solennel,
Célébrer avec vous la fameuse journée
Où sur le mont Sina la loi nous fut donnée.
Que les temps sont changés (1)!

(1) Rac. Athal. act. I, sc. 1.

Il me semble que sur *oui*, syllabe que je prononce longue, parce qu'elle est diphtongue, j'élève et abaisse successivement la voix. Si l'on ne convient point de cette inflexion, ce sera parce qu'on prétendra que *oui*, même dans la prononciation soutenue et appuyée, comme elle l'est ici, est un monosyllabe bref; ce qui ne serait que contre l'exemple cité, et non contre le principe qui sera développé ci-après, et qui est que, dans tout mot prononcé en deux temps, s'il est suivi d'un repos, il y a élèvement sur le premier temps, et abaissement sur le second.

Sur *je*, qui est très-bref, je n'élève ni n'abaisse la voix : si je réunis *je* avec *viens*, je prononce *je* comme dans un mot de deux syllabes, élevant la première et abaissant la dernière, *jé-viens*.

Dans son temple. *Dans* et *son*, étant aussi brefs que *je*, sont prononcés comme lui : les réunissant avec *temple*, et faisant avec ce mot la valeur d'un trissyllabe féminin, j'élève la syllabe *son*, et j'abaisse *temple*, *dans-són-temple*.

Je dois dire ici, pour prévenir les objections, que l'accent n'est jamais

que pour préparer et annoncer le repos, et que, quoiqu'il soit *virtuellement* dans tout mot qui en est susceptible, c'est-à-dire qui se prononce en plusieurs temps, il n'est réel et effectif que quand le repos vient après ce même mot (1). Ainsi on dit *Róma, Románus, Romanórum*, l'accent sur la pénultième, quand ces mots sont prononcés seuls, et que la voix s'arrête après les avoir prononcés; mais si on dit sans s'arrêter, *Romanum-imperium*, l'accent de *Romanum* n'est point rendu par la voix; celui de l'antépénultième d'*impérium* suffit. Ce serait le contraire, si l'on prononçait *imperium Romanum;* l'accent d'*impérium* ne serait point rendu, et celui de *Románum* le serait. Continuons.

J'abaisse la dernière d'*adórer* et d'*Etérnel*, et j'élève la pénultième, quand je les prononce seuls.

Selon l'usage antique et solennel. J'élève la voix sur la première de *selon*, si je fais sentir l'*e* muet; je l'élève sur

(1) J'entends, par *repos*, non seulement ceux qui sont marqués par le point ou la virgule, mais en général tout ce qui marque la séparation des idées, lorsqu'on prononce ou qu'on lit bien.

la première d'*úsage*, d'*antique*, et sur la seconde de *solénnel*, si je les prononce séparément.

Célébrer avec vous. L'accent est sur la seconde de *célébrer* et sur la première d'*avec*, si on les prononce séparément ; si on les prononce ensemble, il est sur la dernière d'*avec*, *célébrer avéc vous*.

La fameuse journée. Ces deux mots réunis n'ont qu'un accent sur la pénultième de *journée*; séparés, ils ont chacun le leur sur la pénultième, *faméuse*, *journée*, parce que leur dernière masculine est longue.

Où-sur-le-mont-Sína. Aucun de ces quatre monosyllabes n'est assez long pour avoir un accent : le mot *Sína* en a un pour lui seul, s'il est pris séparément, et pour les quatre mots qui le précèdent, s'il est prononcé de suite après eux.

La-loi-nous-fut-donnée. C'est encore la même observation, de même que dans l'hémistiche qui suit : *Que-les-temps-sont-changés !* Cependant, l'article *les* étant très-long par nature, et la prononciation, quoique soutenue, ne faisant que l'abréger, sans le rendre

bref, il semble que la voix s'élève un peu sur ce monosyllabe, et qu'elle s'abaisse sur *temps*.

Je conviendrai sans peine que, dans un essai tel que celui-ci, il est aussi aisé de se méprendre que d'être contredit : je demande seulement qu'on attende, pour juger, que tout soit lu, et qu'on tâche de ne pas confondre l'accent prosodique avec l'accent oratoire.

Nous n'avons vu dans les vers cités que des monosyllabes, des dissyllabes et des trisyllabes. Veut-on voir des mots plus longs ?

D'où vient aujourd'hui ce noir *pressentiment* ?..
Dès long-temps votre amour pour la *religion*
Est traité de révolte et de *sédition*.

L'accent, dans ces trois mots, est placé sur l'antépénultième, qui est suivie de deux très-brèves : on abaisse de même les deux dernières dans *admirâblement*, *invincîblement*, parce que les deux dernières sont très-brèves ; on n'abaisse que la dernière dans *infinîment*, parce que la pénultième n'est pas si brève que les autres syllabes de ce mot.

Si à ces adverbes ou à d'autres mots on joint quelques monosyllabes par manière d'enclitique, l'accent se porte alors sur la dernière, et la voix s'abaisse et se repose sur l'enclitique : *admirablemént-bien*, *excessivemént-faible*, *cette expressión-là*, *ce mót-ci*, *vous l'entendéz-mal*, *vous n'y penséz-pas*.

Avant que d'établir aucun principe d'après ces observations, il est nécessaire de fixer quelques notions.

On convient généralement que, dans toutes les langues qui ont des accens prosodiques (elles en ont toutes, plus ou moins sensibles), il ne peut y avoir qu'un accent pour un mot, quelque long que soit ce mot.

On convient encore que cet accent consiste à élever la voix seulement, ou à l'abaisser seulement, ou à l'élever et à l'abaisser successivement sur une même syllabe ; ce qui forme trois espèces d'accens, l'aigu, le grave, le circonflexe. Le grave, selon quelques grammairiens, est moins un accent qu'une privation d'accent, parce que, disent-ils, on n'abaisse la voix qu'après qu'on l'a élevée; d'où il suit qu'en rigueur il

suffirait d'employer l'aigu (1), excepté dans les monosyllabes, pour marquer par le circonflexe que la voyelle accentuée équivaut à deux, *gîte*, *pâte*, etc.

On convient, en troisième lieu, que cet accent ne peut être placé que sur la dernière syllabe ou sur l'avant-dernière, ou enfin sur l'antépénultième, selon que les dernières sont longues ou brèves, plus ou moins.

Il est inutile de dire qu'on ne peut élever et baisser successivement la voix sur une même syllabe, à moins que cette syllabe n'ait une durée sensiblement divisible en deux parties, ou temps, et que par conséquent elle ne soit longue.

Une syllabe longue est donc celle qui a la durée de deux temps dans la prononciation, comme *blâme*, *pâte*, *gîte*, l'accent tenant lieu d'une seconde voyelle : *blaame*, *paate*, *giite*.

Vous avez dit, et cela est évidemment vrai, que nous avons des longues moins longues, comme la seconde de

(1) Servius, ancien grammairien, pense que l'accent grave n'est d'aucun usage. Sanctius, qui le cite, liv. I, ch. 3, pense qu'il n'est resté que l'aigu.

hasard et la première de *temple*. Elles reviennent à peu près aux longues par position chez les Grecs et les Latins, lesquelles ne sont jamais aussi longues que les longues par nature : je leur donne un temps et demi.

Si la syllabe brève n'a qu'un temps, la plus brève n'aura qu'un demi-temps, et la muette très-brève qu'un quart de temps, et peut-être moins encore, comme la dernière de *syllabe* : ainsi *infinité* sera de quatre brèves ; la seconde de *nation* sera plus brève que la première, et la dernière de *sylla*be très-brève. Ces détails étaient nécessaires dans la matière présente.

Tâchons maintenant, d'après ces notions, d'établir quelques principes fixes, eu égard au nombre et à la quantité des syllabes dont les mots sont composés.

Monosyllabes masculins.

Tout monosyllabe bref pris séparément n'a point d'accent : on en a indiqué la raison. Jamais la voix ne s'élève qu'elle ne s'abaisse ensuite : or elle ne peut point s'élever et ensuite s'abaisser sur une syllabe unique qui n'aurait

de durée qu'un seul temps. D'ailleurs on ne peut juger de l'élèvement ou de l'abaissement que par comparaison. On a ajouté qu'on le supposait *pris séparément*, parce que, dans une suite de monosyllabes brefs réunis par le sens, celui qui précède le final porte l'accent comme dans les polysyllabes. *Dieu seul fait tout én nous* : c'est le mot *en* qui porte l'accent.

Par la raison contraire, tout monosyllabe long, c'est-à-dire de deux temps ou environ. aura l'accent circonflexe : *tôt*, *paîx*, *ô*, etc.

Monosyllabes féminins.

Avons-nous des monosyllabes féminins? car je ne regarde point comme tels *me*, *ne*, *je*, *te*, *se*, *de*, etc., qui ont l'*e* très-bref, mais qui ne l'ont nullement muet, puisqu'il se prononce très-distinctement.

J'entends par monosyllabe féminin celui qui est composé d'une syllabe masculine, suivie d'un *e* muet, comme *vite*, *belle*, *parle*, etc. Il y a des grammairiens qui appellent la syllabe où est l'*e* muet *demi-syllabe*.

Dans ces mots, la demi-syllabe n'a

qu'un quart de temps, et moins encore; celle qui la précède, n'eût-elle qu'un demi-temps, est longue au moins par comparaison. Ainsi il y aura une règle générale, que, dans tout monosyllabe féminin, la syllabe masculine porte l'accent aigu : *párle*, *chánte*, *bélle*.

Dissyllabes masculins.

Les dissyllabes masculins de deux longues portent l'accent sur la première, *árdeur*, à moins que la seconde ne soit très-longue; car alors l'accent est sur le premier temps de la dernière : *tantôt*, *aimóient*.

Les dissyllabes de deux brèves ont l'accent sur la première : *fleúri*, *sómmet*.

S'il y a une longue et une brève, l'accent est évidemment sur la longue : *maíson*, *brûler*.

S'il y a une brève et une longue, la longue sera un peu abrégée par ceux qui mettront l'accent sur la brève, et elle sera encore allongée par ceux qui le mettront sur le premier temps de la seconde, *hásard*, *ámour*, *progrès*.

Dissyllabes féminins.

Si le dissyllabe est de deux longues, ou d'un brève et d'une longue, l'accent est sur la seconde : *tempête*, *jolie*, *paraître*.

S'il est de deux brèves, il est sur la première: *ádroite*, *párole*.

S'il est d'une longue et d'une brève, il est sur la longue : *aúdace*, *téndresse*.

Trissyllabes masculins.

S'il y a trois longues, dont la dernière très-longue, l'accent sera sur la dernière : *ils s'entr'aimoient*.

S'il y a trois brèves égales, c'est la pénultième, *attírer*, *attráper* ; et alors la pénultième deviendra moins brève que les deux autres.

S'il y a trois brèves, dont les deux dernières très-brèves, l'accent est sur la première des trois : *nátion*, *pássion*.

S'il y a une très-brève entre deux longues, *cóncevoir*, c'est encore la première des trois.

S'il y a une longue entre deux brè-

ves, c'est la longue : *atténter*, *venáison*.

S'il y a une longue suivie de deux très-brèves, c'est la longue : *chámpignon*.

Enfin, s'il y a deux longues suivies d'une brève, c'est l'avant-dernière : *mensónge*, *tourménté*.

Tout autre que nous, Monsieur, se lasserait de détails si longs et si minutieux; mais c'est un art délicat que nous cherchons, et dont les principes n'existent que dans des parties presque insensibles et qui échappent.

Trissyllabes féminins.

Si la dernière est longue, elle porte l'accent : *entendúe*, *chevelúre*, *violénce*.

Si elle est plus brève que la pénultième, c'est la pénultième qui le porte : *insénsible*.

Si la pénultième n'est pas plus longue que la dernière, alors celle-ci, attirant à elle l'*e* muet, devient plus longue, et porte l'accent : *divisíble*, *insipíde*.

Les mots de quatre, de cinq, de

six syllabes, ne pouvant avoir d'accent que sur l'une de leurs trois dernières syllabes, ne peuvent avoir de règles qui leur soient particulières : *probabilité, conformité, insurmontable, un honnête-homme*. Tous ces mots suivent constamment la même règle, qui est de laisser, après l'élèvement de la voix, à peu près la durée d'un temps, quelquefois partagée entre deux syllabes brèves, quelquefois remplie par une seule moins brève ou par une muette avec une partie de la durée de la syllabe précédente. Voilà une règle générale à laquelle se rapportent toutes les autres. Si, pour une plus grande netteté, on veut séparer la règle des polysyllabes masculins de celles des polysyllabes féminins, les voici.

Ière RÈGLE.

Les polysyllabes masculins ont, après l'accent, ou une syllabe brève, ou deux très-brèves, c'est-à-dire environ la valeur d'un temps.

IIème RÈGLE.

Les polysyllabes féminins ont, après l'accent, ou le reste d'une demi-longue,

ou une très-brève avec l'*e* muet, c'est-à-dire un peu moins que la valeur d'un temps.

Ces règles sont au fond à peu près les mêmes que celles de l'accent des Latins, que voici. 1°. Le monosyllabe ne peut avoir d'accent que le circonflexe. 2°. Tout dissyllabe a l'accent sur la première. 3°. Tout trissyllabe dont la pénultième est brève a l'accent sur l'antépénultième. 4°. Tout trissyllabe qui a la pénultième longue a l'accent sur cette même pénultième. La seule différence que notre prosodie peut avoir à ce sujet vient de nos *e* muets, tant à la fin des mots qu'ailleurs.

En général, chez nous comme chez les Latins et partout ailleurs, dans la prononciation d'un mot quel qu'il soit, l'oreille s'aligne pour préparer la finale et descendre agréablement d'une syllabe un peu plus élevée que les autres jusqu'au point de repos; elle prend parmi nous environ la valeur d'un temps pour faire son abaissement. Mais comme la configuration des mots n'est pas toujours telle qu'il le faudrait pour prendre cet espace juste, elle fait des

compensations secrètes, et approche le plus qu'elle peut de la mesure dont elle a besoin, en sorte que, si elle n'a pas l'espace réel qu'elle demande, elle a du moins l'espace proportionnel qui lui convient, eu égard aux syllabes plus longues ou plus brèves qui précèdent l'abaissement.

Je dois dire ici que les règles qu'on vient de voir et les observations qui les ont produites ne m'ont été fournies que par l'attention de l'oreille. J'avais pensé que, s'il y avait quelque fondement dans la chose et quelque exactitude dans les observations, je me rencontrerais en quelques points avec ceux qui ont fait des recherches sur cette même matière, et que cette rencontre, si elle avait lieu, serait une preuve de plus pour les règles à établir : c'est ce qui est arrivé.

Théodore de Bèze, qui écrivait il y a près de deux cents ans, parle ainsi de nos accens dans son livre *de Francicæ Linguæ recta Pronuntiatione* : « Il y « en a qui prétendent que la langue fran-« çaise n'a point d'accent; d'autres, « qu'elle en a comme la grecque. Ils se « trompent fort les uns et les autres :

« on le sentira si on consulte attenti-
« vement l'oreille. Je dis donc qu'il y a
« dans la langue française, comme dans
« la grecque et dans la latine, des lon-
« gues et des brèves, et trois accens,
« l'aigu, le grave, et le circonflexe. Les
« Grecs mettent l'accent aigu sur les
« longues et sur les brèves..... Mais
« moi, je puis dire avec certitude que,
« dans la langue française, l'accent ai-
« gu suit tellement la syllabe longue,
« qu'il n'y a point de syllabe longue qui
« ne soit prononcée en élevant la voix,
« et qu'il n'y en a point d'élevée qui
« n'ait l'accent aigu, de sorte que toute
« syllabe aiguë est longue, et que toute
« brève est grave. » *Illud certo dixerim, sic concurrere in Francica lingua tonum acutum cum tempore longo, ut nulla syllaba producatur quæ itidem non attollatur, nec attollatur ulla quæ non itidem acuatur...*

Bèze veut dire, sans doute, que toute syllabe aiguë ou élevée dans la prononciation est plus longue ou sensiblement moins brève que toutes celles qui la suivent dans le même mot, et que toute grave, c'est-à-dire toute syl-

labe qui s'abaisse dans la prononciation, est plus brève ou sensiblement moins longue que celle qui porte l'accent aigu. Sans cette explication, il serait nécessaire que tout polysyllabe eût une longue, et qu'il n'en eût qu'une. Or il y a en français beaucoup de mots qui sont de plusieurs longues, quoique, parmi ces longues, celle qui porte l'accent soit la plus longue : il y en a aussi beaucoup qui sont tout de brèves, mais parmi lesquelles il y en a une moins brève, qui est celle qui porte l'accent.

Bèze lui-même reconnaît cette vérité dans l'explication de sa première règle, lorsqu'après avoir dit « que beaucoup de mots français ne sont composés que de brèves, comme *miséricorde*, et qu'aucun n'est composé de plusieurs longues, » il ajoute que, quand même il y aurait plusieurs syllabes longues dans le même mot, la pénultième aiguë domine tellement, que les autres paraissent brèves : *Minime quasi non inveniantur voces, in quibus plures sint natura longæ ; sed quoniam penultima sic dominatur, ut reliquæ præcedentes syllabæ, quamvis*

natura longæ, nec acuantur tamen, nec vere producantur. Il cite pour exemple le mot *entendement*, dont il place l'accent sur l'antépénultième, qui n'est pas plus longue que sa précédente, et qui cependant paraît être la seule longue.

Ce principe s'applique de lui-même aux brèves, et au mot *miséricórde* en particulier : quoiqu'il soit composé tout de brèves, il y en a cependant une moins brève, celle qui porte l'accent.

Ainsi la règle de Beze se réduira à ceci, que, *dans tout polysyllabe français, la syllabe qui porte l'accent prosodique est sensiblement la plus longue ou la moins brève qu'il y ait dans ce mot.* Or cette plus longue ou cette moins brève est toujours, ou l'*antépénultième,* quand les deux syllabes suivantes sont très-brèves, c'est-à-dire qu'elles ne valent ensemble qu'un temps; ou la *pénultième,* quand le mot est de deux syllabes, ou bien que la dernière est plus brève que la pénultième; ou enfin *la dernière,* quand elle est assez longue pour porter successivement l'é-

lèvement et l'abaissement de la voix. Par conséquent notre règle est d'accord avec celle de Bèze.

Enfin, si l'on consulte la prosodie grecque et la latine, on y verra les principes communs et les différences propres de chacune de ces langues et de la nôtre : on y verra que tout accent doit porter sur une des trois dernières, et qu'il ne remonte jamais jusqu'à la quatrième (1) ; que toute syllabe longue par nature, quand elle porte l'accent, a le circonflexe; et que, quand une des trois dernières est longue et les deux autres brèves, ou qu'il y en a une moins brève que les deux autres, c'est ordinairement sur la moins brève ou sur la longue qu'est l'accent.

Les Grecs, dont la langue est la plus harmonieuse de toutes celles que nous connaissons, laissaient souvent deux temps et quelquefois trois après l'accent : c'était une gradation descendante, qui se faisait doucement et peu à peu, et qui quelquefois, lorsque le sens l'exigeait, se précipitait brusquement par

---

(1) Voyez Périzon. *ad Sanctium*, l. 1, c. 3.

les syllabes brèves. Les Latins n'en avaient jamais que deux, qui sont sensibles dans le dactyle, cette mesure qui tombe avec tant de grâce. La langue française se contente d'un seul, et quelquefois de moins ; ce qui ne peut être que très-désavantageux à l'harmonie de notre langue. Toutes nos chutes sont en précipices plutôt qu'en pente : la voix, tombant tout à coup, se perd dans une finale quelquefois sourde, quelquefois muette, qui laisse l'oreille sans objet, et l'harmonie sans appui suffisant.

Mais peut-être aussi que chez les Grecs et les Latins, dont je crois que nous ne jugeons si favorablement que parce que nous ne sommes pas en état de les juger en cette partie, il n'y avait pas si souvent que nous le croyons cette descente graduée de la voix : ce qui m'en fait douter, c'est que tout ce qui est fondé sur la nature est à peu près le même chez tous les hommes. Les Grecs et les Latins avaient de même que nous des longues et des moins longues, des brèves, des plus brèves, même des muettes (1) ; de sorte que ce

(1) Voy. Denis d'Halicarnasse, chap. 14 et 15.

que nous prenons pour deux ou trois temps, parce qu'il y a deux ou trois syllabes, pouvait bien chez eux n'en faire qu'un ou deux tout au plus. Quoi qu'il en soit de ce doute, il me semble qu'il ne doit pas nous déplaire, parce qu'en fait d'harmonie nous devons aimer tout ce qui peut rapprocher de nous les Grecs et les Latins, qui doivent être nos modèles, comme ils sont nos maîtres. Je suis, etc.

SECONDE LETTRE.

Sur l'Accent oratoire.

PERSONNE n'ignore qu'il y a deux sortes de prononciations dans les langues, l'une familière, l'autre soutenue. Dans la première, celui qui parle s'abandonne à sa vivacité naturelle, et ne songe qu'à l'intérêt de la chose même; tous ses accens sont emportés par la rapidité de l'articulation. Ce n'est point là, ce semble, qu'il faut reconnaître les accens: non pas qu'ils n'y soient, aussi bien que dans la prononciation la plus soutenue; mais parce qu'ils y tiennent moins de place, et qu'ils y sont, par cette raison, moins aisés à apercevoir et à juger. Dans la prononciation soutenue, il y a, comme l'indique assez le nom qu'elle porte, une espèce de chant; chaque son y est prononcé avec une sorte de modulation. Les syllabes longues y sont plus ressenties; les brèves y sont articulées avec un soin qui leur donne plus de corps et de con-

sistance : ce qui rend l'accent oratoire plus aisé à observer, à mesurer, à comparer avec l'accent prosodique. Je me bornerai donc ici à cette espèce de prononciation : les observations s'appliqueront d'elles-mêmes à la prononciation familière.

La prononciation soutenue comprend 1° les intonations, plus élevées ou plus basses, plus fortes ou plus faibles; 2° les éclats de voix; 3° les tenues sur les longues, dont on fait plus sentir la longueur; 4° les expressions, lorsqu'on appuie la voix sur certaines lettres ou syllabes; 5° les accélérations ou les ralentissemens de la voix dans certaines périodes ou figures; 6° enfin les inflexions de la voix, lorsqu'elle interroge ou qu'elle se prépare à un repos, etc.

Si on prétend que toutes ces choses sont comprises dans ce qu'on appelle *accent oratoire*, cet accent alors ne différera plus de ce qu'on appelle déclamation en général : s'il en diffère, comme je le crois, il semble qu'alors le mot *accent* doit être pris dans le même sens que chez les Grecs et chez les La-

tins, pour l'élèvement et l'abaissement de la voix ; lorsque la prononciation tend à un repos.

Quelle sera alors la différence qu'on mettra entre l'accent prosodique et l'accent oratoire ? La voici : l'accent prosodique, qu'on peut aussi appeler grammatical, et l'accent oratoire seront faits tous deux pour préparer ou annoncer des repos ou des chutes finales ; mais le premier sera l'accent des mots pris matériellement et comme sons, et l'autre l'accent des phrases considérées oratoirement et comme signes de nos pensées.

J'ai distingué, dans mon dixième traité, en parlant du nombre oratoire, quatre sortes de repos dans la prononciation : les repos de l'oreille, après une certaine suite de sons ; ceux de l'esprit, après avoir terminé une pensée ; ceux des objets, qui quelquefois se renferment eux-mêmes dans un certain contour qui les sépare de tout autre objet ; et enfin ceux de la respiration, qui auraient lieu nécessairement, quand même l'esprit, l'oreille, les objets, n'auraient pas les leurs. C'est dans ces quatre espèces de repos qu'on

doit principalement observer l'accent oratoire, pour voir s'il est différent de l'accent grammatical ou prosodique.

Je ne puis suivre ici une autre marche que dans l'article précédent. Il faut lire un morceau, et prêter une oreille attentive à ce qu'on entend.

Déjà frémissait dans son camp l'ennemi confus et déconcerté. Il y a dans cette période un demi-repos après *camp*, et un repos final après *déconcerté;* par conséquent il y a deux accens oratoires. Le premier se fait sentir sur le mot *són*, *dans són camp;* le second, sur l'avant-dernière de *déconcérté*. Que l'orateur prenne un ton bas ou élevé, qu'il prononce fortement ou faiblement; s'il s'arrête, ou fait sentir le moindre repos sur *camp*, il fléchira sa voix : s'il ne s'y arrête point, ce sera une raison de plus pour faire sentir l'inflexion sur l'avant-dernière de *déconcerté*.

Déjà prenait l'essor, pour se sauver dans les montagnes, cet aigle dont le vol hardi avait d'abord effrayé nos provinces. Je ne sais si je me trompe, mais il me semble qu'on peut faire sen-

tir une espèce de repos après *déjà*, un autre après *essor* : il y en a un sûrement après *montagnes*; il peut y en avoir encore un après *cet aigle*, un autre après *hardi*, et enfin le dernier après *provinces*. Non pas que chaque orateur doive s'arrêter dans chacun de ces endroits précisément; mais parce qu'il le peut, et qu'il le fera, selon son goût et sa manière d'être affecté dans le moment de l'action, choisissant à son gré de faire sentir le repos dans un endroit plutôt que dans un autre, soit pour présenter l'objet plus distinctement, soit pour suspendre l'esprit de l'auditeur et exciter son attention. On peut contester ces repos, ces demi-repos, ces quarts de repos. Mais ce qu'on ne pourra contester, c'est que, sans repos, il n'y aurait point lieu aux accens oratoires, et que, sans les accens oratoires, la prononciation de la période serait roide, sèche, dure, sans grâce; et que, si on y met les accens oratoires, ils seront placés sur les mêmes syllabes que l'accent prosodique : *Déjà, l'éssor*, *móntagnes*, *cet aígle*, *hárdi*, *próvinces*. Je me contente, pour abréger, de mettre l'accent imprimé sur la syllabe

qui porte les deux accens, c'est-à-dire le prosodique et l'oratoire.

Hélas! nous savions tout ce que nous pouvions espérer, et nous ne pensions pas à ce que nous devions craindre. Outre les trois repos à remarquer ici après *hélas*, après *espérer*, et après *craindre*, il y a l'antithèse qui doit être rendue par une intonation plus haute dans le premier membre, et plus basse dans le second : mais cette intonation ne tient ni à l'un ni à l'autre accent; c'est une espèce de chant dont l'effet se porte sur les deux membres en opposition, et dont une des principales propriétés est de concerter la suite et le constraste des sons avec la suite et le constrate des idées.

O Dieu terrible, mais juste en vos conseils sur les enfans des hommes,.. vous immolez à votre souveraine grandeur de grandes victimes, et vous frappez, quand il vous plaît, ces têtes illustres que vous avez tant de fois couronnées. L'orateur ne manquera point de faire sentir un repos après *terrible*, et un autre après *juste* : l'intonation du premier membre, *O Dieu terrible*, sera plus élevée; celle du second, plus basse,

mais juste. Il appuiera sur la première de *terrible*, et fera sentir fortement les deux *rr*; il appuiera de même sur la première de *juste*, en faisant un peu siffler la consonne *j*: il précipitera un peu l'articulation du reste de la période, *sur les enfans des hommes*, parce qu'il y a un peu trop de sons pour l'idée. Il appuiera de même sur *immolez*, sur *grandeur*, sur *frappez*; il développera la première de *têtes* et l'avant-dernière *d'illustres*: enfin il allongera, tant qu'il le pourra, la dernière de *couronnées*. Je donne tous ces détails minutieux, afin qu'on puisse observer les fonctions de l'accent au milieu de toutes les parties de la prononciation.

On peut remarquer ici que les intonations, sensibles surtout au commencement des membres de périodes et après les repos et les expressions appuyées, se placent sur les consonnes, et non sur les voyelles, et qu'elles sont entièrement séparées de l'accent; mais que les développemens de la voix et les tenues, qui ne peuvent être que sur des voyelles, tombent sur les mêmes syllabes que l'accent, et qu'elles ne sont

sur la première de *vivez* qu'il faudra la placer.

L'*exclamation* est une syllabe chantée qui a son accent à elle, et qui n'empêche pas les syllabes suivantes d'avoir celui qui leur convient :

O món fils, ô má joiè ! ô l'honneur de més jours !

Il est inutile, je crois, de pousser plus loin ces détails, dont il résulte assez clairement que l'accent prosodique et l'accent oratoire ne sont jamais en contradiction, et que les intonations, les expressions, les tenues, les développemens, les renflemens, les éclats de voix ne se font jamais au préjudice des lois qui concernent les deux accens : ils sont tous deux dans la nature; et quoique l'un soit l'effet du mécanisme de la prononciation, l'autre l'effet du sentiment et des passions, ils sont, de même que la parole et la pensée, l'âme et le corps l'un de l'autre. Comme la parole n'est que la pensée prononcée, produite au-dehors, de même l'accent oratoire n'est que l'accent prosodique ou l'inflexion naturelle de la voix rendue plus sensible, plus animée, plus significative, en un mot plus passionnée.

en prend pour appui les premières syllabes : « *Est-ce assez ? — Nenni.* « *— M'y voici donc ? — Point du* « *tout.* » *Monsieur, mon cher beau-frère, avez-vous tout dit ? — Oui.* Ce mécanisme de prononciation est même une des causes qui rendent l'interrogation si vive (1).

L'*apostrophe* se fait lorsqu'on adresse la parole à d'autres qu'aux auditeurs. Je prends le premier exemple qui se trouve sous ma main : *Puissances ennemies de la France, vous vivez*, etc. On sent que le premier membre de la période doit être prononcé avec une intonation plus élevée que ce qui précède, parce que la parole de l'auditeur se porte au-delà de son auditoire : mais s'il y a quelque inflexion marquée dans le cours de la prononciation, c'est

---

(1) *Quædam clausulæ sunt claudæ atque pendentes, si relinquantur : sed sequentibus suscipi ac sustineri solent ; eoque facto, vitium, quod erat in fine, continuatio emendat.* Quint. IX, 4. « Il y a des fins de période qui sont défectueu-« ses et comme estropiées : on les soutient en « passant incontinent à ce qui suit, comme si « l'un et l'autre ne faisaient qu'un même sens ; « et par-là on corrige le défaut. » Trad. de l'abbé Gédoyn.

Pour résoudre cette difficulté, il faudrait peut-être distinguer entre la prononciation simplement oratoire, où l'accent aide plus à rendre le sens qu'à exprimer la passion ; la déclamation vive, où le cri de la passion se mêle à l'articulation des mots ; et le chant musical, où la passion s'exprime presque seule, tant par la variété des intonations que par la durée des tenues.

Il est évident, pour quiconque a quelque teinture de musique, que le chant a ses préparations aux repos, de même que la déclamation vive et la prononciation simple : mais comme, par sa nature il étend la durée de toutes les syllabes qui sont susceptibles d'extension, il s'ensuit qu'il doit aussi étendre par proportion les préparations aux repos, et par cette raison faire quelquefois l'élèvement plus ou moins en-deçà de la syllabe qui est accentuée dans la prononciation simple.

Ce n'est pas la seule altération que le chant fait dans la prononciation simple des langues : il allait, chez les Grecs, jusqu'à rendre longues des syllabes brè-

ves, et brèves des syllabes longues (1); et dans notre langue, de l'*e* muet, qui est nul dans la prononciation simple, qui devient une syllabe très-distincte dans le vers, il en fait quelquefois une longue dans les finales.

D'après cette observation, je dirai, pour tâcher de répondre à la difficulté proposée, qu'il n'est pas étonnant que dans la déclamation vive; qui est une espèce de chant, et qui le devient encore plus quand elle approche des finales, l'accent oratoire soit quelquefois rejeté en-deçà de l'antépénultième. Comme c'est la passion qui l'anime principalement, que les intonations y sont plus fortes, les sons plus variés et plus étendus, en un mot plus chantés, il est assez naturel que l'accent oratoire se ressente de cette altération qu'éprouve la prononciation simple. Cependant il me semble avoir observé que cet accent n'est nullement détruit, parce que la déclamation la plus passionnée, quand il s'agit d'arriver au repos, n'est jamais qu'une secousse plus forte, qui, partant de plus loin que

(1) Voyez Denis d'Halicarnasse.

l'accent ordinaire, joint celui-ci sur sa route, l'enveloppe et l'emporte avec lui jusqu'au point où ils tendent ensemble par leur direction commune.

Par cette explication, le principe sur les accens reste toujours le même, avec cette exception qui se trouve dans toutes les langues, que plus la prononciation oratoire approchera du chant musical, plus l'accent oratoire pourra s'éloigner de la finale ; et, réciproquement, qu'il s'approchera d'autant plus de la finale, qu'il sera plus éloigné du chant musical ; tellement que l'accent pourra laisser après lui plus ou moins de temps, ou des temps plus ou moins longs proportionnellement, selon que la langue sera plus ou moins harmonieuse et musicale par elle-même, ou qu'elle sera prononcée avec une intonation plus ou moins passionnée.

Je laisse à de plus savans que moi à traiter cette matière relativement au chant musical. Il me suffit d'avoir nettoyé à peu près mes idées sur ce qu'on appelle accent prosodique et accent oratoire. Je saurai à quoi m'en tenir, si vous daignez ne pas désapprouver mes observations et mes idées. Je suis, etc.

DE L'ACCENT IMPRIMÉ.

Nous ne parlerons que de l'accent qu'on met sur nos *e* fermés, pour les distinguer de nos *e* muets.

On sait que nous avons en français trois sortes d'*e*: l'*e* ouvert, comme dans *procès*; l'*e* fermé, comme dans *bonté*; et l'*e* muet, comme dans *table*.

Si cette division était complète, il n'y aurait point d'embarras dans l'orthographe des accens; on mettrait un accent aigu sur l'*e* fermé, un accent grave sur l'*e* ouvert, et on n'en mettrait point sur l'*e* muet.

Mais ces trois espèces d'*e* admettant dans leur prononciation des nuances qui les rapprochent les uns des autres, il y a une infinité de cas où l'emploi des accens varie dans nos écrivains les plus exacts et peut induire en erreur.

Nous avons des *e* ouverts, plus ou moins ouverts, plus ou moins longs; nous en avons même qui sont brefs. L'*e* de *tête*, de *tempête*, est très-ouvert et très-long; celui de *procès*, *succès*,

est aussi ouvert et moins long ; celui de *père*, de *frère*, moins ouvert et moins long ; celui de *nette*, de *jette*, est ouvert et bref ; celui de *regle*, de *siecle* (1), l'initial d'*epée*, d'*eté*, d'*etendue*, est bref, et tient le milieu entre l'ouvert et le fermé.

L'*e* fermé lui-même est tantôt bref, *traité ;* tantôt long, *traitée :* quelquefois il approche de l'ouvert quand il est initial, et en approche plus ou moins, selon les consonnes qui le suivent, *espace*, *exemple*, *étrange*.

Il n'y a pas jusqu'à l'*e* muet qui ne soit tantôt plus muet, tantôt moins. Quand on prononce seuls *le*, *me*, *je*, *te*, il se rend comme *eu* très-bref ; mais quand ces mêmes mots sont joints et comme enclavés dans d'autres sons, leur *e* est moins sensible : *je lis* se prononce *j-lis ; il me plaît* se prononce *i-m-plaît*. Il y a donc un *e* muet et un plus muet. On les distingue surtout, quand il y a deux de ces monosyllabes de suite : *je le pense ;* on prononce *jel-pense*, ou *j-le pense*. Celui qu'on pro-

(1) Voyez, à ce sujet, le chap. XV de Restaut sur les Accens, et la note suivante.

nonce par *eu* très-bref pourrait même être mis au nombre des *e* brefs ouverts.

Il est évident, d'après cette observation qu'on a faite il y a long-temps, que trois accens ne suffisent pas pour marquer ces différences, et que, si quelquefois ils conduisent bien la prononciation, il y a une infinité de cas où ils trompent.

Si du moins tous ceux qui écrivent étaient d'accord entre eux; mais chacun suit son idée, son préjugé, son oreille, l'accent du pays où il est né. L'un écrit avec un accent aigu *régle*, *régne*, *siécle*, *pére*, *mére*, *espéce*, *procéde*, *premiére*, *troisiéme*; d'autres les écrivent avec le grave, *règle*, *règne*, *siècle*, *père*, *mère*, *procède*, *première*, etc. Les Français mêmes y sont embarrassés; que doit-il arriver aux étrangers (1)?

---

(1) L'abbé Batteux dit ici « que c'est cet em« barras, qu'il a éprouvé lui même souvent, qui « l'a déterminé, dans l'édition de 1774, à ne « mettre des accens graves, ou aigus, ou circon« flexes, que sur les *e* où ils sont absolument né« cessaires et ne laissent aucun doute, et de les « supprimer partout où ils peuvent être équivo« ques et induire en erreur. » Nous n'avons pas cru devoir suivre ce système, qui a vieilli, et

Comment distinguer les *e* muets des autres *e* qui ne sont pas muets ?

Rien de plus facile : c'est de donner l'accent aigu à tout *e* qui, n'étant pas muet, pourrait être prononcé comme muet : ainsi, dans *regle*, je ne mets point d'accent sur le premier *e*, parce que, le second étant muet, celui de la pénultième ne peut pas l'être ; et dans *régulier* j'y mets un accent, parce qu'il pourrait être prononcé comme *e* muet.

Mais n'est-ce pas un nouvel embarras dans l'orthographe ? Non : tout se réduit à deux ou trois règles qu'on observe presque naturellement et sans peine.

La première est de ne mettre aucun accent aigu sur l'*e* initial, parce que cet *e* ne peut jamais être muet : *Dictionem nunquam hic sonus inchoare potest*, dit Théodore de Bèze ; ainsi il a toujours sa prononciation. S'il est long et très-long, comme dans le verbe *être*, qui est le seul exemple, il a l'accent circonflexe ; partout ailleurs il est

---

nous avons pensé qu'il valait mieux rendre cette nouvelle édition conforme à l'orthographe de l'Académie et des grammairiens modernes. *Not. de l'Edit.*

bref et un peu ouvert. On met deux accens sur les deux *e* d'*été :* ces deux *e* se prononcent différemment, l'un plus ouvert, l'autre très-fermé.

La seconde règle est de supprimer encore l'accent aigu sur toutes les pénultièmes suivies d'un *e* muet final, par la raison que l'*e* muet final reflue sur la voyelle qui le précède, et qu'en y refluant, il l'ouvre, la renfle, l'allonge et la relève : *procede*, *implore*, *eleve*, *apprête*. L'*e* et l'*o* de la pénultième, dans les deux premiers mots, sont plus ouverts, plus forts, plus longs et plus élevés que dans *procéder* et *implorer*, qui ont leur accent prosodique sur l'antépénultième : celui d'*eleve* est ouvert, de muet qu'il était dans *elever*, et celui d'*apprête* plus long et plus ouvert qu'il ne l'était dans *apprêter*.

La troisième règle est de mettre l'accent aigu dans le corps du mot, toutes les fois qu'un *e*, qui n'est pas muet, pourrait être prononcé comme muet, *précédé*.

Ces trois régles se réduisent même à une seule, qui est que tout *e* sans accent est muet, à moins qu'il ne soit initial, ou pénultième suivi d'un *e* muet.

DE

L'*E* MUET.

Personne n'ignore qu'on distingue dans la langue française trois sortes d'*e* : l'*e* ouvert, *procès ;* l'*e* fermé, *bonté ;* l'*e* muet, *table*. Il ne s'agit ici que de ce dernier. Cette discussion, qui pourra paraître frivole à quelques lecteurs, touche de trop près à notre versification pour ne pas intéresser les gens de lettres.

Avant que d'examiner quels sont les propriétés et les effets de l'*e* muet, il y a une question préalable, qui est de savoir si on doit distinguer, dans les langues, des *syllabes d'usage*, qui sont toujours réelles, et des *syllabes réelles*, qui ne sont point toujours d'usage.

On entend par syllabe *réelle* celle qui a sa voyelle entendue, soit que cette voyelle soit écrite, ou qu'elle ne le soit pas : ainsi quand on prononce *d*, il y a un *e* avant ou après, qui fait sonner

cette consonne. La syllabe d'usage est celle qui a sa voyelle, non seulement entendue, mais écrite, avant ou après la consonne; *ed* ou *de*. M. Duclos établit cette distinction dans ses *Remarques sur la grammaire raisonnée* (1). M. l'abbé d'Olivet a le même principe dans sa Prosodie, où il prétend que l'*e muet écrit ou non écrit ne fait dans notre langue qu'une différence oculaire* (2), et que, sans l'usage contraire, *cœur* rimerait avec *heure*, *David* avec *avide*, parce que c'est absolument la même finale : selon lui, *David* est de trois syllabes comme *avide*, ou *avide* n'est que de deux comme *David;* la différence n'est que dans l'orthographe.

Il suivrait de cette doctrine 1°. que l'*e* muet serait nécessairement, dans toutes les langues, au moins le réel non écrit; et que, par conséquent, il aurait pu et dû être remarqué par les Grecs et par les Latins; ce qui n'est point arrivé.

Il suivrait 2°. que, si l'un avait le même effet que l'autre, comme notre *e* muet, dans certains cas, vaut une syl-

---

(1) Pag. 23 et 24, édit. de 1754.
(2) Pag. 53, édit. de 1747.

labe, l'*e* muet réel et non écrit aurait eu dans toutes les langues le même effet ; ce qui n'est point encore.

3°. Que l'oreille des Grecs et celle des Latins aurait été moins fine et moins subtile que la nôtre, puisque nous avons observé ce qui leur aurait échappé; ce que nul de nous n'a osé dire ni prétendre.

La doctrine des deux académiciens est appuyée sur trois principes; 1°. que nulle consonne ne peut être entendue sans le secours d'une voyelle ; 2°. que chaque consonne a nécessairement sa voyelle propre à elle seule, et qu'une voyelle ne peut servir à deux consonnes; 3°. que cette voyelle suit nécessairement la consonne, et qu'elle ne peut jamais la précéder. Ce dernier principe est une suite du second. Car si la voyelle pouvait quelquefois précéder la consonne, aussi bien qu'elle peut la suivre, la même voyelle qui aurait donné le son à une consonne qui la précède pourrait le donner encore à une autre qui la suit; et alors il n'y aurait qu'une voyelle pour deux consonnes : ce qui ruinerait la seconde proposition, que chaque consonne a sa voyelle à elle

seule, et conséquemment la distinction des syllabes réelles et de celles d'usage, aussi bien que celle des syllabes oculaires et des syllabes auriculaires.

Quelque considérable que soit l'autorité de MM. d'Olivet et Duclos en cette matière, je n'ai pu me défendre de quelques doutes, ou, si l'on veut, de quelques préjugés d'oreille, dont je vais rendre compte, et que je soumets d'avance à ceux qui ont le bonheur de ne point avoir de ces préjugés. Je commencerai par l'examen des trois principes que nous venons d'indiquer.

1°. Tout le monde convient que nulle consonne ne peut sonner que par le secours d'une voyelle, qui la porte, ou qui l'accompagne : on ne peut dire *b* sans faire entendre un *e*. La voyelle étant un air sonore, poussé par le poumon, et la consonne une impression donnée par le gosier, ou par la langue, ou par le palais, ou par les dents, ou par les lèvres, conjointement ou séparément, à cet air, dans le moment de son passage; il est évident que, si l'impression sur l'air sonore a eu lieu, il faut que l'air ait passé. Ainsi nul doute sur ce premier point.

Mais une même voyelle ne peut-elle suffire pour faire entendre plusieurs consonnes, ou chaque consonne a-t-elle nécessairement sa voyelle propre à elle seule? Par exemple, la première consonne de *blanc* se fait-elle entendre par un *e* muet particulier, *be-lanc?* C'est le second principe.

Faire cette question, c'est demander si une même voyelle ne peut être modifiée en même temps par plusieurs consonnes : c'est demander si *Strasbourg* est seulement de deux syllabes réelles, ou s'il est de sept, *Se-te-ra-se-bou-re-gue;* si *stirps* est d'une syllabe ou de cinq, *se-ti-re-pe-se,*

Pour y répondre, il suffit d'examiner si dans certains cas, lorsque le son de la voyelle passe, plusieurs des organes qui forment les consonnes peuvent ou ne peuvent pas, physiquement, agir en même temps sur cette voyelle : or il semble évident que, tandis que les deux lèvres se joignent pour produire le *b*, la langue peut se porter au palais pour produire l'*l*, *blanc*, de manière que l'explosion des deux consonnes parte en même temps. Il en est de même de plusieurs autres consonnes, *br*, *bs*, *pl*,

fr, *fl*, etc. Je sais bien que, si on le veut absolument, on pourra y mettre des *e* muets; mais alors on ne parle plus, on épelle : et ce n'est plus la thèse.

Dans les cas où les organes ne peuvent agir que l'un après l'autre, comme dans le mot *acte*, on va voir, par la discussion du troisième principe, qu'il y a une telle contiguité, que la voyelle intermédiaire n'a pas besoin de s'y trouver.

Ce troisième principe est *que la voyelle ne peut jamais précéder la consonne, et qu'elle ne peut que la suivre.* Pour juger de cette assertion, observons le mécanisme de la prononciation des consonnes.

Toute consonne est une modification ajoutée à l'air qui forme une voyelle : on l'a dit. Or cette modification peut être placée ou avant la voyelle, ou après la voyelle, ou concourir avec la formation de la voyelle; de manière ou qu'elle ouvre la porte à la voyelle, comme quand on prononce *be*, ou qu'elle la ferme après la voyelle, comme quand on dit *em*, ou qu'elle passe et coule avec la voyelle, comme dans les consonnes sifflantes

ou frôlées, *f*, *r*, *s*, *z*, qui laissent échapper l'air en même temps qu'elles le modifient, *fff*, *rrr*, *sss*, *zzz*.

Dans le premier cas, il est certain que la voyelle est nécessairement après la consonne (on dit *be*), et qu'on ne dira point qu'il faut une voyelle avant *b*, pour faire entendre *b*. S'il n'en faut point avant *b*, pour faire entendre *be*, pourquoi en exiger une après dans le second cas, lorsqu'on dit *em*, ou *eb*? Il n'en a point fallu pour ouvrir la porte, pourquoi en faut-il une pour la fermer?

C'est dit-on, parce qu'on n'entend point de voyelle initiale avant *be*, et qu'on en entend une finale après *eb*. Tout se réduit donc à voir ce que c'est que cette prétendue voyelle finale qu'on entend après *ab*, *eb*, *ad*, *ed*, *id*, *al*, etc.

Pour en bien juger; il faut distinguer entre la consonne isolée ou finale, et la consonne suivie d'une autre consonne, soit dans le même mot, soit dans le mot qui suit, sans repos entre deux ; et c'est, je crois, faute de cette distinction qu'on a pris le change.

Quand je profère *d*, ou *ad*, ou *David*, et que ma voix s'arrête, il est cer-

tain qu'on entend le retentissement d'une espèce d'*e ;* mais quand je prononce *addition*, ou *David* d'*un fils rebelle*, ou *est-ce que de Baal le zèle vous transporte*, il est certain aussi qu'il n'y a plus de retentissement entre les deux *d*, ni entre les deux *l*, quoique dans le dernier exemple l'hémistiche soit placé entre ces deux *l*. Non seulement il n'y en a point, mais il ne peut y en avoir, parce que les deux *d* et les deux *l* sont produits, l'un par le poser de la langue, qui ferme exactement le passage de la voix, l'autre par le lever, qui le rouvre : il n'y a donc point de retentissement de voyelle. Voilà donc les premières de ces deux consonnes rendues sonores par les voyelles qui les précèdent, puisqu'elles n'ont pu l'être par celles qui les suivent ; car on n'entend point l'*i* après le premier *d* d'*addition*, ni l'*u* après le *d* final de *David* dans l'exemple cité, ni d'*e* après l'*l* finale de *Baal*.

Avançons. Si deux consonnes semblables et du même organe, qui par cette raison ne peuvent se faire entendre que l'une après l'autre, n'ont point

moins dans la prononciation soutenue, avaient un retentissement plus appuyé, et sur lequel l'oreille se reposait assez sensiblement pour en faire une voyelle réelle, quoique très-brève.

Qu'il s'agisse de mettre ces quatre vers en chant, on ne peut disconvenir que le compositeur mettra une note sur l'*e* muet oculaire de *tonnerre* et de *terre*, et qu'il n'en mettra pas plus sur les prétendus *e* muets auriculaires d'*airs* et de *mers* que sur celui que devrait avoir *péril*, suivi de l'article *des*. Voilà donc les musiciens et les poëtes d'accord, c'est-à-dire les premiers juges, et peut-être les seuls, en cette partie. S'il y a une cadence à placer, une élévation de la voix vers les finales, le musicien la placera souvent sur la voyelle qui précède l'*e* muet, et cet *e* portera seul la note finale, sur laquelle la voix se repose après la cadence, *tonnerre*, *jolie*. La même chose ne se pratiquera pas sur les *e* muets auriculaires d'*air* et de *mer*.

Enfin, si l'*e* muet oculaire ne vaut ni plus ni moins que l'auriculaire, il faut que dans ce vers,

N'est point le fruit tardif d'une lente vieillesse.,

le second hémistiche ne soit que de quatre syllabes, si le premier n'est que de six ; ou, si le second est de six, il faut que le premier soit de neuf, parce que, comme il n'y a dans le second six syllabes que par les *e* muets oculaires d'*une lente*, il y en a neuf dans le premier par les *e* muets auriculaires, *n'est point le fe-ruit ta-re-di-fe*. Cependant l'oreille sent très-distinctement que ces deux hémistiches figurent symétriquement, syllabe pour syllabe, six contre six. Sans cette symétrie, y aurait-il des vers, ni chez nous, ni ailleurs? C'est un dernier raisonnement que nous allons développer.

Si chaque consonne a sa voyelle propre toujours après elle, qui fait toujours une syllabe avec elle, il s'ensuit, comme on vient de l'observer, que *tardif* est de quatre syllabes réelles, *ta-re-di-fe*, et que *cœur* est de deux, comme *heure*; que toutes les consonnes finales prononcées font une finale féminine : on avoue la conséquence. Mais il faut donc avouer aussi que tel vers français qui sera de douze ou treize syllabes réelles se rencontrera pour figu-

rer avec tel autre qui en aura dix-huit, vingt, vingt-cinq, aussi réelles.

Jeune et vaillant héros dont la haute sagesse

est de treize selon la règle. Le suivant est de dix-sept :

N'est point le fe-ruit ta-re-di-fe d'une lente vieillesse. *Boil. Disc. au Roi.*

Que serait-ce, s'il avait à figurer avec un vers tel que celui-ci, où on trouverait vingt-cinq syllabes réelles?

Ciel! quel surcroît d'horreur! quel désastre effroyable!

De deux choses l'une : il faut ou que ces *e* fugitifs aient autant d'existence et de valeur que ceux de ces trois mots, *d'une lente vieillesse*, ou que ceux-ci n'en aient aucune; et si ceux-ci n'en ont point, alors plus de symétrie, plus de rhythme, plus de vers, surtout dans les langues telles que la nôtre, où il n'y a que le nombre des syllabes pour marquer le rhythme.

C'est, a-t-on dit, le défaut de notre versification d'être sans rhythme. Ces deux idées se contredisent; c'est comme si l'on disait, un nombre sans unités. Dès que nous avons des vers,

il faut au moins que ce soient des rhythmes : c'est le plus bas degré de la versification, qu'elle partage même, jusqu'à un certain point, avec la prose. Un vers est essentiellement une suite de syllabes mesurées ou comptées, pour figurer avec une autre suite mesurée ou comptée de même. Les Grecs et les Latins mesuraient les syllabes et les comptaient, parce qu'ils avaient une prosodie rédigée : ne pouvant les mesurer comme eux, faute de prosodie fixe, nous nous bornons à les compter. Cela posé, qu'arrivera-t-il, si un vers de douze syllabes réelles se rencontre pour figurer avec un autre vers qui en aura vingt-cinq aussi réelles ? si un hémistiche de six syllabes figure avec un hémistiche de dix ?

Ce même inconvénient se porte sur la versification des Grecs et des Latins : ils donnent deux temps à la syllabe longue, et un à la brève; mais, en même temps, ils décident que le spondée n'aura que deux syllabes, et le dactyle que trois. Dans la supposition des syllabes auriculaires, *adstitit* serait un dactyle de six syllabes, *a-de-se-ti-ti-te; adstrictus* serait de huit, *a-de-se-te-ri-*

que-tu-se, de même que *Strasbourg* est de sept : et comme la syllabe la plus brève ne peut avoir moins qu'un temps, le dactyle et le spondée, qui ne doivent être que de quatre temps, se trouveraient en avoir quelquefois jusqu'à six ou sept, ou même plus, quand il y aurait des voyelles longues par nature : *Lu-que-ta-ne-te-se-ve-ne-to-se-te-me-pe-se-ta-te-se-que-so-no-ra-se* (1). Toutes ces syllabes, dans la supposition des *e* muets auriculaires, sont réelles, et valent au moins chacune un temps. Que l'oreille néglige quelquefois et de loin à loin de legères inexactitudes, cela se peut; mais recevra-t-elle dans un même vers, et sans s'en apercevoir, vingt-deux syllabes pour treize, trente temps pour vingt-quatre ? Qu'on le demande aux musiciens.

Ainsi l'observation du jeu des organes dans la prononciation, l'oreille des poëtes et des musiciens, les lois de la versification métrique ou rhythmique exigent également la suppression des *e* auriculaires ou non écrits.

---

(1) *Luctantes ventos tempestatesque sonoras.* Æ. I, 57.

dans les cas supposés, et donnent par conséquent à l'*e* muet oculaire ou écrit une valeur réelle et indépendante des consonnes auxquelles il est attaché.

Il s'agit maintenant de considérer quelle est cette valeur dans notre langue.

L'*e* muet est ou syllabique, ou prosodique, ou l'un et l'autre en même temps : il est syllabique quand il ajoute une syllabe à un mot; il est prosodique quand il ajoute un temps à une syllabe; il est l'un et l'autre, quand, ajoutant une syllabe, il ajoute un temps.

L'*e* muet est syllabique quand il est final, précédé d'une consonne, *saint*, *sainte*; *grand*, *grande*; où l'on voit qu'outre la propriété de faire une syllabe de plus, il rend sonore la consonne, qui, sans lui, demeurerait muette.

L'*e* muet est prosodique quand il est pur, c'est-à-dire lorsqu'il est précédé d'une voyelle, *jolie*, *perdue* : il rend longue la syllabe finale, de brève qu'elle était.

N'est-il alors que prosodique? S'il

n'était que cela, on pourrait employer en vers pour une seule syllabe la voyelle finale suivie d'un *e* muet ; on dirait *nue*, comme *nuement*. Or cela ne se peut : on ne dira point en vers *une joie passagère*. Cet *e* muet pur final n'est donc point simplement prosodique ; il y a donc des cas où il est à la fois syllabique et prosodique.

L'*e* muet final s'élide, c'est-à-dire qu'il cesse de faire une syllabe quand il est suivi d'un voyelle, *gloire infinie*. On est convenu aussi qu'il empêcherait l'hiatus dans les finales où il est pur, lorsque le mot suivant commencerait par une voyelle :

Et la scène française est en proie à Pradon...
Ma joie et mes douleurs dépendaient de son sort...
Et que m'a fait à moi cette Troie où je cours !

J'ai dit, *on est convenu ;* car il semble que c'est un usage sans raison : *proi a*, *joi et*, *Troi-ou* font un choc de voyelles aussi dur que *bonté infinie*, et peut-être plus. Pourquoi donc l'élision de l'*e* muet empêche-t-elle l'hiatus ? est-ce parce que les deux mots seraient censés par l'élision n'en faire plus qu'un ? Autrefois il pouvait y avoir dans quelques mots la raison de l'*y*

mouillé, comme dans *joyeux*, *payer*, où cet *y* mouillé donne un petit appui à la voix; mais cet *y* ne se trouve plus dans les cas dont il s'agit : on dit *proie*, *joie*, *voie*, *effraie*, et non *proye*, *joye*, *voye*, *effraye*.

L'*e* muet ne peut être muet dans deux syllabes consécutives : on dit *je chante;* mais si on dit *chanté-je*, l'*e* muet final de *chante* cesse d'être muet. Il est aisé d'en sentir la raison: les deux consonnes seraient trop pressées et comme froissés l'une par l'autre, si elles n'étaient séparées par aucune voyelle ressentie.

On prétend que cette propriété n'a lieu que quand les deux *e* sont à la fin des mots : mais si la raison de cette règle est d'éviter la dureté des syllabes, cette raison doit être la même partout où il y a le même inconvénient à craindre. Qui pourrait supporter *r-d-mander*, *r-d-v-nir ?* peut-on même les prononcer? De ces *e*, il y en a toujours un qui sort et se montre plus que l'autre.

On excepte de la règle le mot *empaquete*, qu'on prononce *empaqte*, et *feuillete*, qu'on prononce *feuillte*, ap-

paremment parce que notre oreille est apprivoisée avec les mots *acte*, *compacte*, *respecte*, etc., qui ont la même syllabe qu'*empaqte*, et que dans le mot *feuillte* les deux *ll* mouillées adoucissent la dureté que cause l'entassement des consonnes : cependant en vers on prononcerait *empaquete*, *feuillete*, en suivant la règle générale.

Nous avons dit que l'*e* muet pur allonge la voyelle qui le précède : *joli*, *jolie*. Lorsqu'il n'est pas pur, il allonge aussi un peu la syllabe dont il est précédé : dans *chanté-je*, la syllabe *té* est plus longue que dans *chanté* ; *saine* est plus long que *sain*, *claire* l'est plus que *clair*. La raison de cet effet est que le monosyllabe alors prend un accent qu'il n'avait pas lorsqu'il n'était pas suivi d'un *e* muet, et que le polysyllabe, acquérant un *e* muet final, en rapproche son accent : or toute syllabe, qui porte l'accent s'élève, se renfle, s'allonge. S'il y a des cas où la pénultième n'éprouve point cet allongement, c'est lorsque le mot, ayant une antépénultième naturellement plus longue que sa pénultième, attire l'accent sur l'antépénultième, et rend par

cette raison la pénultième plus brève même qu'elle ne l'était, pour arriver plus tôt au repos : *trómpette, sénsible*.

Il suit de ce qui vient d'être dit que tout *e* muet final change l'accent dans les polysyllabes, et qu'il en donne un aux monosyllabes brefs qui n'en avaient point, *sain, sâine; grand, gránde; net, nétte*.

L'*e* muet pur ou non pur n'agit pas moins dans le corps des mots qu'à la fin. S'il est pur, il allonge la syllabe qui le précède : *nuement, gaieté; il jouera, vous prierez, vous paierez*. Et alors il est prosodique : cela est si vrai, qu'on le remplace souvent par l'accent circonflexe. Quand il n'est pas pur, s'il n'allonge point la syllabe, du moins il semble la fortifier, *bónnement, saíntement* ; il semble que ce qu'il perd, la voyelle précédente l'acquiert. Cependant, si cette voyelle se trouvait surchargée de plusieurs consonnes dures, il en attirerait une à lui, comme pour la soulager, *tristement, brusquement*; où l'*e* est plus ressenti que dans *rarement, bonnement*.

L'*e* muet adoucit les consonnes, lorsqu'elles sont de nature à pouvoir l'être : *tardif*, *tardive ; sec*, *sèche*.

Enfin, dans certains cas, il semble fortifier l'articulation de la consonne. Dans *haute sagesse*, le *t* semble plus fort et plus appuyé que dans *haut emploi ;* soit que l'œil nous trompe, et nous fasse croire qu'il y a plus de son où il y a un signe de plus ; ou plutôt que la pénultième, un peu allongée par l'*e* muet, prenne plus de corps et plus de son par l'augmentation de sa durée.

De ces observations il suit que l'*e* muet doit produire de grands effets dans une langue telle que la nôtre, où il reparaît à chaque instant avec des effets tous différens. Dans l'articulation grammaticale, il est syllabe, il ne l'est point, selon les cas. Dans la prosodie, il équivaut à un temps, à un demi-temps, à quelque chose de moins. Dans le discours, il adoucit le choc des voyelles en s'élidant lui-même ; il sert de liaison, quand les consonnes en ont besoin ; en un mot, il se montre quand il peut être utile, et disparaît quand il est de trop.

Mais la plupart de ces effets ne peu-

vent être une prérogative pour notre langue qu'autant que la distinction des syllabes d'usage et des syllabes réelles sera supprimée ou au moins restreinte : car, si l'*e* muet est attaché à la suite de toute consonne qui n'a point d'autre voyelle qui soit à elle seule, il est nécessairement dans toutes les langues, et ne fait pas plus d'effet dans la nôtre que dans les autres; il n'en fait pas plus étant écrit que ne l'étant pas.

FIN DU CINQUIÈME VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES.

Xème TRAITÉ.

PREMIÈRE PARTIE.

SECTION PREMIÈRE.

SECTION SECONDE.

SECONDE PARTIE.

NOUVEL ÉCLAIRCISSEMENT

SUR L'INVERSION,

OBSERVATIONS SUR LES ACCENS,

ou Lettres à M. l'abbé d'Olivet, de l'Académie française.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

